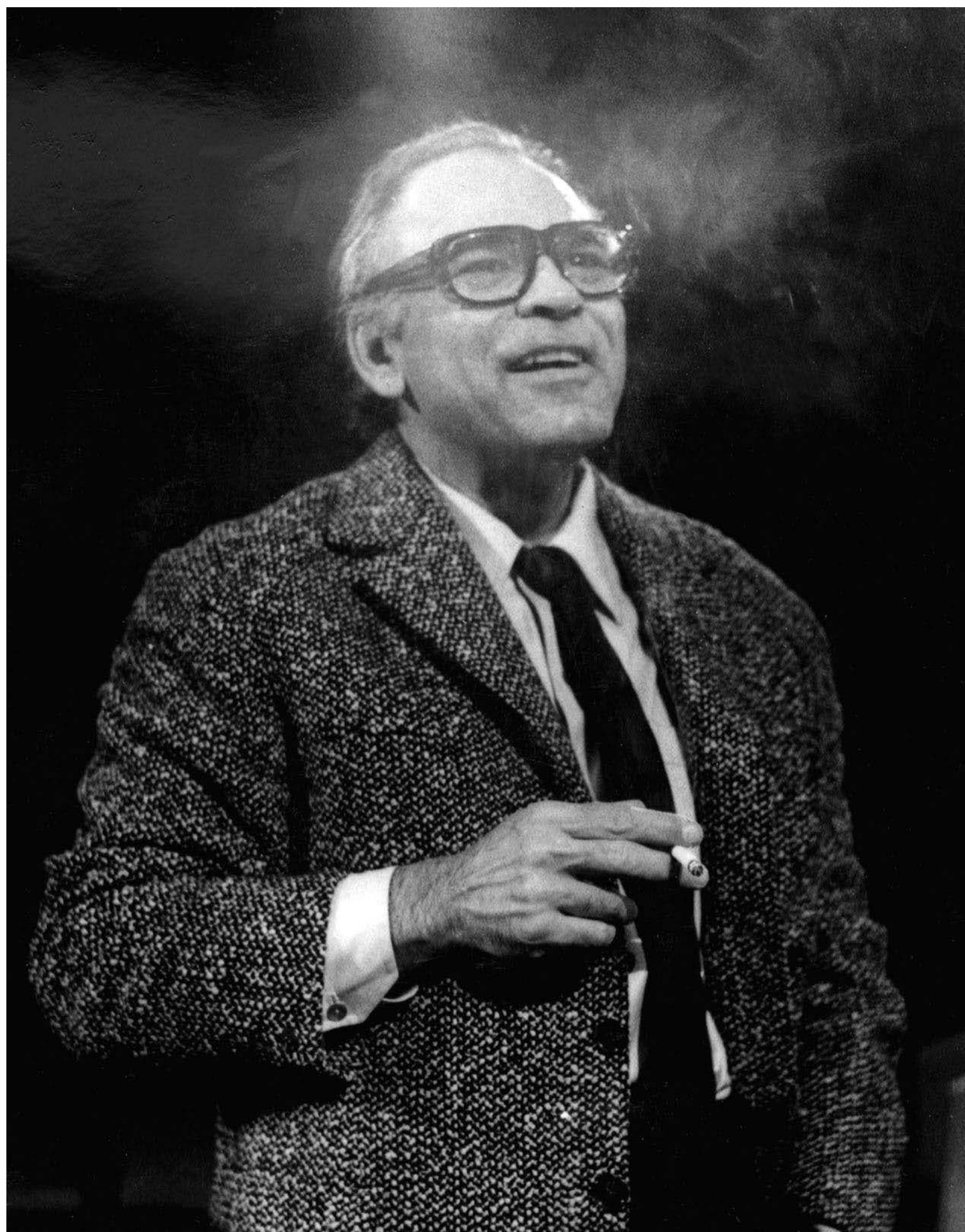
Vasilica Bălăiță

UNIVERS FILMIC ALEXA VISARION

JURNAL DE SPECTATOR



In memoriam
Liviu Ciulei

Vasilica Bălăiță

UNIVERS FILMIC ALEXA VISARION

JURNAL DE SPECTATOR

Editura Artes

2016

Coperta: Francisc HORJINEC
Imagine copertă: Răzvan VASILESCU - „ANA” (2014)
DTP: Carmen ANTOCHI
Fotografii din arhiva personală Alexa Visarion, arhiva personală Emil Banea
Afișe: Ionel NICOLAEV

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BĂLĂIŢĂ, VASILICA
Univers filmic Alexa Visarion: jurnal de spectator / Vasilica Bălăiţă. - Iaşi : Artes, 2016
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-547-311-9

791.43.071.1(498) Visarion, A.

Tipărit la Tipografia Editurii *Artes*
Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9,
Iași Tel.: 075 510 1095
www.artesiasi.ro
e-mail: artes@arteiasi.ro

CUPRINS

Dacă îmi duc gândul înapoi, spre debutul meu în regia de film, sau al colegilor mei de timp sau de generație, și încerc să compar nivelul de la care încep astăzi cei din generația căreia îi aparține Alexa Visarion, nu pot să nu fiu emoționat, constatând că pornirea celor de azi se reazemă pe o acumulare latentă mult superioară de cunoștințe și de înțelegeri intuitive și conștiente.

Depășind o epică cinematografică simplă, filmul lui Alexa Visarion, straniu și adevărat, certifică o concepție artistică unitară. Incandescenta intensitate a stărilor personajelor cuprinde întreg ecranul, imprimând oamenilor, peisajului, decorului o tensiune specifică, aleasă, dorită, obținută prin poziția artistică ce determină universul filmului până la saturare. Prelungând în propria sa limbă elementul uneori naturalist și alteori realist-expresionist al nuvelelor lui Caragiale, împrumutând această culoare literară din *Năpasta*, regizorul extinde aceste nuanțări stilistice literare în specificul artei cinematografice, găsindu-le un echivalent, o traducere contemporană tulburătoare – atât ca intensitate și ritm, cât și ca amploare și complexistate de gândire.

Astfel, *Înainte de tăcere* își găsește stilul său, propriu și bine definit, anunțând prin caracteristicile sale contururile personalității regizorului de film Alexa Visarion*.

Liviu Ciulei

* Text scris de Liviu Ciulei în caietul program al filmului *Înainte de tăcere* (1978).

Început

Critica de specialitate îi împarte filmele în primele trei și… restul. Îi apreciază trilogia: *Înainte de tăcere* (1978), *Înghițitorul de săbii* (1981) și *Năpasta* (1982). Am privit cu atenție filmele sale cu subiect contemporan, ca să descopăr vreun aspect nerecunoscut sau nevalorificat și mi-a fost greu să văd ce anume persistă în cele câteva epoci istorice pe care le-a traversat Alexa Visarion. Pentru că dincolo de precizarea unor aspecte contemporane, valoroasă era de fiecare dată privirea regizorului, orizontul lui interior, un spațiu de devenire atât de intens care încărca imaginile din film cu sensuri nenumărate. Târziu am realizat că Alexa Visarion avea dreptate când spunea despre sine că este o natură bântuită de obsesia unor universuri clasice; că devine el însuși scrutându-le. Ceea ce consider important în toate filmele sale este tocmai iradierea acestui aspect. Afară de sensurile multiple ale imaginilor care vin dintr-o vastă anvergură culturală, este remarcabil modul în care această personalitate explorează actorii și posibilitățile lor de expresie.

Îndrăgostit de actorie la originea formării sale profesionale (a dat chiar un examen de admitere), regizorul nu dezminte generozitatea actorului în a se manifesta, risipa lui de energie, dar și amestecul de disciplină și exces specifice acestei vocații. Alexa Visarion poartă în sânge particulele fără de care un actor nu poate supraviețui: rezistența și habotnicia în muncă. Capacitatea lui imensă de a munci vine din voința de a da un sens timpului. Alexa Visarion nu vrea mult, vrea totul. Deși e în continuă mișcare, de fapt nu-l miști din ceea ce știe el că are de făcut. Îl definește ca regizor dragostea de necuprinsul actoriei care s-a transformat prin prisma profesiei sale în

dragoste de actori. Intuiesc însă că pentru a-i atinge latura blândă este nevoie să rezonezi mai întâi cu exigența lui. Alexa Visarion este regizorul care caută în actori cu aceeași fervoare cu care caută în el însuși. Pasional fiind, nu cred că face întotdeauna diferența. În aceeași măsură este lucid; luciditatea - pașaportul lui dintr-o epocă în alta. Și toată această forță îi vine din vulnerabilitate…

Toate filmele sale mă interesează pentru că sunt, de fapt, îmbibarea pe peliculă a iubirii sale de esențe, a nevoii vitale de a structura o operă.

Apoi, mă simt îndreptățită să scriu despre cele șapte filme ale lui Alexa Visarion din ipostaza de spectator și în registrul jurnalului, deoarece scrutarea din această perspectivă este generatoare de sensuri într-o filmografie creată anume pentru asta[1]. Cele câteva pagini care urmează sunt rodul unui studiu antropologic format din multe ore de interviuri cu regizorul, discuții, vizite, plimbări, conferințe și cursuri pe tema creatorului[2].

Jurnalul ar fi putut tot atât de bine să fie o carte de interviuri, conferințe și cursuri susținute de Alexa Visarion la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași, în cadrul Facultății de Teatru. Am adunat un material tare bogat care nu folosește acum nimănui; asta pentru că în lăcomia mea de a nota descifrările regizorului însuși, sau de a-l descifra pe regizor de la o distanță cât mai mică, mi-am dat seama, la un moment dat, că Alexa Visarion este mai ales ceea ce **nu** spune despre el și opera sa; l-am ascultat și nu i-am dat ascultare în același timp, l-am radiografiat și l-am imaginat în egală măsură[3]. M-am poziționat pe fotoliul spectatorului și l-am regândit pe subiectul din această postură. Privesc de aproape un om care trăiește pentru și în opera sa.

---

[1] v. Fragment dintr-o conferință susținută în decembrie 2014 la Ateneul Tătărași, pe tema *Creatorul*, p.77

[2] v. Conferința din 14 martie, Sala Studio UAGE**,** *Comunicare și expresivitate,* p. 79

[3] v. Primul interviu, p. 75

SERILE DE FILM

PARADOX FILM

cu sprijinul

CENTRULUI NAŢIONAL AL CINEMATOGRAFIEI

in colabofare cu

SOCIETATEA ROMÂNĂ DE TELEVIZIUNE TV/t

ANA

un film de

ALEXA VISARION

Răzvan Vasilescu
Cristina Drăghici
Mircea Albulescu
Dorina Lazăr
Dorel Vişan

Director de Imagine
Pătru Păunescu

ANA
2014

Când am văzut întâi *ANA* lui Alexa Visarion, m-am gândit mult la Tarkovski: un punct generos și destul de confortabil de pornire a discuției; în același timp, periculos pentru că te închide în propria deșteptăciune.

Comuniunea era atât de evidentă, încât l-am întrebat pe regizor în timpul unei conferințe susținute la Iași, de față cu toti studenții: „Domnule profesor, cum se poate să veniți cu toate instrumentele de lucru la vedere?!"

El mi-a răspuns în următoarele trei zile adăugând nuanțe peste nuanțe dar, pentru că rareori îmi pot controla încăpățânarea și pentru că răspunsurile personale sunt singurele care mă ajută să înțeleg, voi nota varianta pe care am găsit-o însemnată într-o agendă, din timpul unui curs al profesorului, cu vreo doi ani în urmă.

Prefer această variantă și pentru faptul că ea îmi dezvăluie dinamica formării personalității lui Alexa Visarion. Vorbind despre specificul actorilor, regizorul s-a oprit la un moment dat asupra lui Horațiu Mălăele descriindu-i mecanismul actoricesc: „A luat modele care aveau strălucire, pentru că a înțeles că pregătirea obișnuită nu era suficientă. Pentru el rostul nu era să iasă actor pur și simplu, ci personalitate vizibilă. Pentru asta, a asimilat tot ce-a putut, studiind tehnica și expresivitatea lui: Ștefan Bănică, a Valeriei Seciu, a lui Octavian Cotescu, a lui Toma Caragiu și a lui George Constantin. De la Ștefan Bănică a luat startul cu care acesta intra în scenă; de la Valeria Seciu a luat directețea, inflexiunile vocale pe note înalte, nebunia; de la Octavian Cotescu, profesorul lui, a luat comentariul, zeflemeaua și

autoironia. A ajuns apoi la Toma Caragiu de unde s-a înnobilat cu întreaga gamă de subtilități … George Constantin cuprindea un univers al interpretării și jucând cu el în scenă, Mălăele, cu nesaț, a luat tot”. Această notiță de curs m-a ajutat să depășesc fără inhibiții nivelul punerii în discuție a influențelor și să tind către limbajul original pe care Alexa Visarion și l-a format de-a lungul timpului în film.

Cred că filmul *ANA*, însoțit de lectura celor trei versiuni ale scenariului (1978-2000, 2008-2009 și 2010-2014) clarifică nu doar elemente din biografia filmului, crezul artistic al regizorului, ci are și semnificația unei maturități în planul creației de autor, care cere, din punctul meu de vedere, să-i fi văzut înainte și celelalte filme, fără ca asta să aibă valorarea vreunei garanții sub raportul înțelegerii, al pătrunderii.

Prima vizionare a filmului mi-a lăsat un gust profund erotic. Nu mi s-a întâmplat prea des să văd un film de o oră și jumătate cu un bărbat și o femeie care deși stau atât de aproape unul de celălalt să nu se sărute. Pe de altă parte, eram atrasă de genul de relație în care totul părea să îi despartă pe cei doi protagoniști (vârstă, meserie, preocupări, formație), gândind că doar o mare libertate poate suda o relație atât de contradictorie. Atunci am început să privesc cu interes bicicleta, singurul lucru pe care îl aveau în comun cei doi (El și Ea). Dintr-o dată, mersul alături pe bicicletă a devenit un *atins - neatins* la fel de tulburător erotic pe cât ar fi fost o poveste de dragoste la adolescență.

Stări **–imagini-stări** și actori care eliberau scenariul, deci imaginea unor actori-stări.

Nemișcarea lăsa loc unui preaplin nenumit.

Tăcerea era cuprinsă în adâncimea sunet.

Bucuria vieții, **amplificată de culoare**.

Toate aceste percepții și-au găsit o dezvoltare firească în urma celei de-a patra vizionări, pe care o voi prezenta cronologic. Mi se pare importantă evidențierea pragurilor de percepție deoarece ne arată că ne aflăm în fața unui film cu mai multe straturi de înțelegere pentru care este nevoie de reveniri din partea spectatorului. Nu înseamnă că filmul este complicat, ci doar că pentru a rezona, sensibilitatea noastră, formă subtilă de cunoaștere, are nevoie să depășească ceea ce mintea ne stabilește ca evidență. Am avut nevoie de patru vizionări ca să depășesc ceea ce știam că știu despre film. Mi s-a părut al naibii de greu să văd ecranizarea mitului Meșterului Manole dincolo de versurile baladei; pentru că un lucru este limpede: povestea a fost gândită *prin* și *dincolo* de baladă; asta deși Ziditorul Răzvan Vasilescu o rostește de la un capăt la celălalt al filmului…

Scriam cândva într-un jurnal că istoria lumii ar fi fost altfel dacă n-ar fi existat filmul american. Citesc acum negru pe alb într-o cărticică un articol al lui Benjamin Fondane[4] despre alterarea universalității limbajului filmic din momentul introducerii sonorului: „Tehnica vorbitorului a mărunțit cinematograful în atâtea producții câte țări sunt; ca piață comercială, de asemenea; ca risc asumat pentru recuperarea cheltuielilor; ca expedient. Fiecare piață națională fiind prea slabă pentru cererile pieței sale, America are, prima, inițiativa, de a fabrica filmul național pentru fiecare țară în parte”.

Ceea ce voiam să scriu în jurnal e că filmul american ne-a antrenat și ne-a alterat gândirea creativă cu *story*-uri tipizate, rețete de succes.

A vedea filmul dincolo de orizontul echivoc al cuvintelor. A gândi în imagini. Faptul că văd *ANA*, mă reabilitează.

Am însoțit a doua vizionare cu lectura celor trei variante anterioare de scenariu și am văzut filmul prin prisma acestor texte. Doi oameni singuri

---

[4] Dana Dumea, *Benjamin Fondane –cineast*, lucrare editată de Uniunea Cineaștilor din România la ARTPRINT, București, 2010.

urmează să se purifice. Ea se purifică prin contactul cu mitul zidirii, iar El este purtătorul acestui mit.

În filmul *ANA* eroii sunt prăbușiți, întocmai ca zidurile din baladă; ceea ce urmează să se reconstruiască sunt ființele lor interioare. Asta mă face să citesc mitul zidirii în cheie epopeică. Mă ajută în interpretare volumul de scenarii *ANA sens și imagine*, publicat de Alexa Visarion la Editura Universitătii „Lucian Blaga" din Sibiu, în 2014. Cartea cuprinde trei variante de scenariu care, în ciuda unor schimbări de detaliu, se află în organică legătură unul cu celălalt. Variantele mută zidirea din exterior (versiunea inițială) spre interiorul omului (scenariul filmului), cu trecere prin linia ascendentă a „Înălțării la cer" a mănăstirii din versiunea a doua. Prin mutarea accentului zidirii de la exterior spre interior, autorul iese din timpul liniar și creează spații de natură subtilă. Astfel, mitul zidirii face reflex de oglindă cu ridicarea templului interior despre care pomenește Mântuitorul în ajunul răstignirii Sale: „Dărâmați templul acesta și îl voi înălța din nou în trei zile".

EL (alias Manole în celelalte variante) zidește în „câmpia morții". Biserica devine semnul de viață al locului. Ce are în comun El cu Manole? Patima zidirii prin sine însuși. Văd un film care nu a fost făcut niciodată, dar pe care El l-a reinventat din sine, depășindu-și astfel ratarea. Apoi, *ANA* mai este povestea unei femei care se reconstruiește din ruine. Demersurile celor doi eroi au un pronunțat aspect cristic. În cultura cristică omul se salvează prin efort și sacrificiu. Salvarea lui presupune o moarte a omului vechi, o renaștere a omului nou (cristic) și o pregătire a acestuia pentru veșnicie care începe chiar de pe pământ. Prin introducerea aspectului cristic în mitul sacrificiului așa cum îl știm noi (păgân),filmul *ANA* devine o apologie a renașterii în ciuda sau poate datorită tuturor dificultăților.

Există un fragment memorabil în a doua variantă a scenariului, unde citesc, aplicat la mitul Meșterului Manole, o scenă care sugerează

batjocorirea lui Isus înainte de judecata lui Ponțiu Pilat. Elementele acestei parabole sunt: **coroana** plimbată între bufon și rege, **zidirea** lui Manole **prin împotrivire** în fața evidențelor și **Viața** – omul care se aude gemând sub bici.

Mai vin în interpretarea creației ca aspect cristic replici ca: „Darul jertfei e singura cale.”, „Toți știu despre tine… Îți plâng soarta și așteaptă biserica… Unii râd, alții te suduie, te blestemă… Mulți te-au uitat.”, sau un răspuns al Anei dat meșterilor, în versiunea a doua: „Sunt aici pentru împlinire. Bucurați-vă!” și apoi sugestia scenaristului: „Oamenii dilată timpul, timpul se dilată în ei./ Nu știu unde e chinul și unde e bucuria”.

Citesc în versiunea a doua: „Celelalte neveste vin spre bărbații lor și se implică în zidire. Ca într-o comunicare erotică se petrece totul. Își fură săruturi peste cărămizi. Manole, dintre toți, trăiește acest lucru cel mai intens”. Înțeleg acum de ce răzbate maximum de erotism din neatingerea celor doi (El și Ea) în film. Apropierea fizică a fost jucată prin îndepărtare…

De asemenea, în versiunea a doua Manole este gândit în familie. Ana are un frate, pe Andrei, deci Manole are cumnat. Acțiunea pare să se petreacă într-un sat, pentru că o scenă se petrece la casa lui Andrei. Ana merge zilnic să-și vadă meșterul la lucru și revine spre seară acasă; discuții contradictorii cu Andrei; construcția bisericii apare aici ca necesitate spirituală a comunității: „Mă rog să avem un loc în care să ne închinăm. Așa cum trebuie”. Ana este aici jumătatea mistică a lui Manole. „Unii trăiesc până la adânci bătrâneți și nu ajung să înțeleagă nimic. Mie mi s-a întâmplat când eram mică. Și el este la fel ca mine. Ne leagă taina morții (…) Pentru că putem înțelege totul, în afară de asta, putem accepta totul în afară de asta”.

În această a doua versiune Ana trece dincolo de moarte prin rugăciune. Cea care în versiunea inițială este sacrificată și al cărei vaier se aude din zid, aici devine sfântă. Printr-o replică a lui Manole dată meșterilor

când aceștia se îndoiau de ortodoxia gândului de a sacrifica viață de om în zid, înțelegem că Ana transformă moartea în naștere: „Dumitru: Și dacă nu e iubire? Dacă e un păcat de moarte? Dacă e numai durere? Manole: Trebuie să avem încredere. Să îndrăznim. Oasele celei jertfite ridică și înalță biserica". Odată cu această replică autorul atinge, prin corespondență, ideea bisericii ca mireasă a lui Cristos.

În cea de-a treia versiune a scenariului, Meșterul Manole este regizor de film (purtând în spate autobiografia regizorului real) și devine El, în vreme ce Ana devine Ea. El rătăcește ani de zile (perioadă care cuprinde și un regim opresiv și ostil la adresa artei) în căutarea Ei pentru că Ea este prototipul unei actrițe de negăsit: „Am tăcut amândoi: N-aveam Ana, înțelegi?" Replica este rostită în amintirea unui dialog cu Ștefan Iordache, care ar fi trebuit să joace rolul lui Manole. În scenariu actorul îl îndeamnă profetic pe regizor: „Oaspetele: Trebuie să-l faci. Nu se întâmplă nimic acum. Totul s-a întâmplat". *ANA* a devenit astfel povestea unui film nefăcut (zidurile prăbușite), în vreme ce destinul regizorului meșter a devenit destinul lui Manole, un Manole rămas în căutarea Anei după plecarea Oaspetelui.

„Tu ești sufletul meu", îi zice Manole Anei în a doua versiune a scenariului, variantă în care Ana este parte matură și co-creatoare în cuplu. Așadar copilul Ion, El și Ea din versiunea a treia ar putea fi dimensiuni ale aceleiași personalități creatoare; astfel explic percepția de erotic, suprapusă androginității, de după prima vizionare a filmului.

În cea de-a treia versiune a scenariului, Ana este găsită de către meșter/regizor și este jucată în cheie opusă sfințeniei. Aici își poartă numele de Ana prin nivelul de aspirație al meșterului, al regizorului. Personajul complementar este o fată care și-a început devenirea ca femeie printr-un viol în grup, care a făcut apoi prostituție ca independentă la Florența, a născut un

copil pe care l-a vândut pentru 800 de euro, după care a încercat retragerea din activitate prin întoarcerea în țară. Istoria ei zbuciumată nu modifică însă aspectul fundamental al rezidirii bisericii prin Ana, ci mai degrabă îl amplifică. În codul mântuirii creștine, oaia rătăcită sau fiul risipitor valorează mai mult decât turma care merge pe cale ori fiul care stă alături de părinte. Ceea ce păstrează personajul feminin în această a treia versiune este un mod subtil de a ști, de a înțelege că tot ce i se întâmplă în legătură cu zidirea/mănăstirea/nașterea filmului devine vital pentru propria devenire: „Am visat filmul. Trebuie să-l faci". Astfel, El zidește în Ea povestea despre biserica lui Manole. În film există un cadru în care cele două personaje devin egale prin aspirația către creație în dansul inițiatic de pe pontoane.

Las pentru final un lucru pe care l-am considerat extrem de important la prima vizionare a filmului și care a devenit nesemnificativ citind cele trei versiuni ale scenariului. Las acest gând pentru final fiindcă este un mare și simplu adevăr: În 2014 aș fi jurat că Manole este un personaj nebun, că este nebunul ca la carte[5]. Fiind sigură că i-am descoperit identitatea, am

[5] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri,* Editura Artemis, București, 1995: „Printr-un comportament care nu se încadrează standardelor nebunul poate fi inspiratul, poetul, inițiatul. (…) Se găsește în afara zidurilor rațiunii, în afara normelor societății. Dintre toate imaginile aceasta este cea mai misterioasă și deci cea mai fascinantă, mai neliniștitoare. Spre deosebire de celelalte arcane majore numerotate de la 1(Magicianul) la 21 (Lumea), Nebunul nu are număr. Este deci în afara jocului, în afara cetății oamenilor, în afara zidurilor. Merge sprijinindu-se pe un toiag de aur, capul îi este acoperit de o bonetă de aceeași culoare, asemenea marottei, jucăria nebunilor; pantalonii sunt rupți și un câine în spatele lui, îl prinde de stofa lor dezgolindu-i fundul, fără ca lui să-i pese. Bocceaua este goală, dar este trandafirie ca pielea: simboluri ale naturrii animale și ale averii umane de care nu-i pasă. Dimpotrivă, toiagul pe care se sprijină, pământul pe care calcă, umerii și boneta lui sunt de culoarea aurului , de culoarea cunoașterii și a adevărurilor transcendente. Dar mai ales el umblă, merge înainte, asta-i important, merge înainte. Numerotat cu 0 sau cu 22, conform simbolicii numerelor, nebunul semnifică limita cuvântului, acel dincolo de sumă care este vidul, prezența depășită care devine absență, cunoașterea din urmă care devine disponibilitate. Nebunul nu este neantul, ci vacuitatea, fana-ul sufiților când nicio avere nu mai este necesară, conștiința ființei devenind cea a lumii, a totalității umane și materiale de care s-a desprins pentru a merge mai departe. Calcă pe pământurile virgine ale cunoașterii dincolo de cetatea oamenilor".

făcut și fișe în direcția descifrării unor sensuri cât mai complete ale nebuniei. Pe urmă am descoperit că Nebunul, Bufonul și Regele, ca semne ale Creatorului, sunt trei constante caracterizând gândirea artistică a lui Alexa Visarion, al căror numitor comun presupune solitudine, curaj, înnoire. Regizorul este înzestrat să vadă lumea prin ochii diferiților eroi, așa că am renunțat la a mai construi vreo teorie cu privire la Manole.

Iată, începând cu 2015 mă îndoiesc profund de faptul că El, din filmul *Ana,* are vreo legătură tematică cu orice altceva. El este *viu, prezent.* Poate vibra în rezonanță cu un tip de personaj sau altul, dar este *unic.*

*

Am lăsat miturile și literatura deoparte și m-am uitat pentru a patra oară la film. Am intrat liberă și fericită în imagini, lăsându-mă cuprinsă de ele întocmai cum se lasă eroii filmului cuprinși de ape. Azi dimineață la patru am rămas înmărmurită de cele ce înțelegeam în tăcerea nopții: *ANA* este un autoportret tulburător al lui Alexa Visarion care trece de valoarea reprezentării imediate a persoanei regizorului, devenind instrument de cunoaștere și care mă ajută acum, la patruzeci și doi de ani, să pătrund în universul lui Van Gogh… maestrul liniilor curbe. Nu știu sigur ce conexiuni a făcut sensibilitatea mea, dar notez și eu câteva, în mod rațional:

Acolo unde cuvântul a eșuat (Van Gogh și-a găsit vocația de pictor după ce a eșuat ca predicator) ca mod de expresie - expresia ca Viu al Creației -, a câștigat imaginea. Despre ce „câștig" am putea vorbi aici? Simplitatea, măreția și bucuria vieții redate prin propovăduirea Cuvântului lui Dumnezeu minerilor din Borinage s-au lăsat purtate în culoare și linii, dincolo de posibilitățile retinei sau ale ideii conținute în cuvânt. „Și oricât de violente ar fi ritmurile care în unele pânze, târăsc formele, le răsucesc, le

învârtejesc, tabloul e întotdeauna altceva decât o descărcare rapidă”[6]. Între exaltare și abandon, Van Gogh surprinde clipa ca veșnicie. Liniile lui curbe desenează vibrația Viului. Prin ele timpul liniar se dilată și clipa devine eternă. Cam așa îl percep. Ce-ar avea asta în comun cu *ANA*?... Cum se deschide prin asta universul de culoare și sens al lui Van Gogh?

Percep liniile curbe în film acolo unde autobiografia se îmbină cu mitul fără ca vreuna să prevaleze, ieșind din unitatea de timp aristotelică în arcuri de sens poetice; un scenariu cu o poveste simplă în care sunt decantate substanțe de tot soiul: mitul lui Manole, autobiografie, biografii, crezuri, impresii, peisaje întinse în arcuri de imagine peste scenariu. Povestea filmului debutează cu imagini – porți alternând închiderea cu deschiderea, sus cu jos, nemișcarea cu alergarea, chipul cu spatele.

Am spus mai sus că voi reveni la cea de-a patra vizionare cu dezvoltarea unor percepții din timpul primei vizionări. Este vorba despre: „Stări –**imagini-stări** și actori care eliberează-mărturisesc senariul, deci imaginea unor actori-stări.

Nemișcarea lăsa loc unui preaplin nenumit.

Tăcerea era cuprinsă în adâncimea sunet.

Bucuria vieții, **amplificată de culoare**”.

Avem aici câțiva din parametrii unei meditații în care **ritmul**, **spațiul, timpul** se unifică într-o dimensiune unică și lăuntrică a persoanei. Această dimensiune are o logică diferită de cea a ritmului, spațiului și timpului din viața exterioară a omului. Acțiunea filmului pare că se petrece într-un timp interior. Insula care adună victime, torționari, prostituate și artiști ambulanți este echivalentul unei zone inițiatice unde toți sunt egali.

În film timpul liniar este fragmentat în ritmurile proprii fiecărei imagini. Cantitatea de informație dintr-un timp liniar (întâmplări dezvoltate

---

[6] Luc Benoist, Jean Cassou, *Istoria ilustrată a picturii,* Editura Meridiane, București, 1973

cronologic) se transformă astfel în *doză de stare* - ceea ce se numește „gust lăuntric” în limbajul specific meditației.

Faptul că în cursul scenariului apar posibile imagini din viitor (cadrele clădirii neterminate din apropierea Palatului Parlamentului) dă protagonistului o anvergură care depășește iarăși timpul liniar transformându-i viața în meditație asupra creativității, deci în clipă care nu se sfârșește, ea aparținând prin substanță veșniciei, Vieții, Creației.

Apoi, ca alți parametri specifici contemplației și pe care Răzvan Vasilescu (interpretul Meșterului) îi conține în joc sunt **nemişcarea, tăcerea** (aici privirea ca expresie a tăcerii care încarcă ființa de sensuri), care reprezintă în fond adevărate vehicule de mișcare a **stării**. Iar starea specifică a personajului (El) este **rugăciunea** ca *ținere în minte a lui Dumnezeu* Creator după ce în prealabil i-a cerut ajutorul pentru a se putea apropia de EL. A-I cere ajutorul lui Dumnezeu mai presupune **conștiința propriei neputințe** (ceea ce se manifestă în istoria meșterului din film prin prezența băiatului Ion, expresie a stingerii).

Toate aceste elemente pulsează pe ecran ca dimensiuni ale universului tarkovskian și despre ele a scris foarte limpede și cu folos Elena Dulgheru în celebra sa carte *Tarkovski, filmul ca rugăciune*[7], autoarea utilizând drept corespondent între imaginea filmică și meditața religioasă semnul vizual al icoanei. Dificultatea mea era de a face distincție între procedeul tehnic de filmare/montaj și felul în care el a fost utilizat, precum și ce a generat el în *ANA*.

Întorcându-ne la scenariul *ANA*, se face prezentarea personajelor în antipozi, la momentul începerii luptei pentru realizarea filmului și la bătrânețe, când fără ca lupta să fi încetat, regizorul pare nebun, iar securiștii

[7] Elena Dulgheru, *Tarkovski, filmul ca rugăciune,* Editura Arca Învierii, București, 2004

răsuflați, obosiți; fiul unuia dintre ei, neajutorat, învață, sarcasm violent, legile penale la o facultate de Drept, pe bani grei.

În scenariu, El este toată viața în așteptarea acestui film. Pe un drum al regăsirii de sine s-a întors în satul unde odihnește acum Ștefan Iordache să-i spună că nu l-a făcut: „Iartă-mă, sunt un căcat". În această ordine de idei (interioară) cenzurii vinovate pentru nerealizarea filmului i se adaugă lipsa unei actrițe care s-o fi jucat vreodată pe Ana cea simplă „ca o trestie". El o cultivă pe fata întâlnită întâmplător prezentându-i fragmente din *Înghițitorul de săbii*, unde Răzvan Vasilescu făcea figurație, iar Ștefan Iordache exclama cu vâna geniului său: „Dumnezeule, câtă amintire!"

Personajele celor doi (El și Ea) au în comun rătăcirea prin lume: ea ca prostituată în Italia, el ca șofer la Sfântul Munte. *O molipsește de film.* Pasiunea Lui îl dezvăluie pe regizorul care își cultivă actorii. Mă marchează tipul de relație dintre El și Ea. Mulți ani din experiența mea de actriță mi-a fost rușine să spun cu voce tare că nu vreau roluri, ci că am nevoie de întâlniri. Mă temeam ca nu cumva această dorință să fie expresia vreunui handicap de dezvoltare emoțională care mă îndepărtează de profesia de actor. Întâlnirile pe care le visam nu se întâmplau și după o vreme am început să cred că îmi greșisem vocația. A trecut atât de mult de atunci, încât nu știu dacă mă mai pot întoarce pe scenă. Asta pentru că între timp am început să scriu și **să mă întâlnesc** cu oameni pe coordonata cărților. George Banu are în volumul *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*[8] un capitol intitulat „Regizorul și actorul *său*: o legătură unică" în care scrie despre necesitatea întâlnirilor de acest tip în viața creatorilor de teatru, despre actori care fac corp comun cu un regizor de excepție, despre întâlnirea-eveniment între regizor și actor, despre longevitate și despărțire în acest tip de relație, despre relația triunghiulară actor-regizor-text, în sfârșit, despre etica acestor tipuri

[8] George Banu, *Dincolo de rol sau Actorul nesupus*, Editura Nemira, București, 2008

de întâlnire care nu cultivă vedetismul în niciun caz, ci dimpotrivă, reprezintă fermentul echipei respective, creativitatea sa. Sunt câteva pagini însoțite de exemple din bogata experiență a teatrologului George Banu care mi-au dat un gust nostalgic, și pentru care îi sunt recunoscătoare. Ce păcat că ele nu existau publicate prin 2000…

Întorcându-mă la filmul *ANA* în mintea mea se naște cea mai frumoasă întrebare: Vorbim despre inițierea unei actrițe sau **și** despre inițierea unei femei? Pe de altă parte, se deschide aici un al treilea culoar: Cristina Drăghici, interpreta Anei este atât de expresiv încadrată, atât de consistent și discret susținută de jocul lui Răzvan Vasilescu, iar munca aceasta este atât de onest făcută, că nu pot spune nici de ce-a ales-o Alexa Visarion în acest rol, nici dacă e o actriță „mare" sau „mică". Iată riscul debutului! Dacă mă gândesc bine, cred că cel mai dificil debut posibil e când joci între artiști de calibru. Pe cât este de mare susținerea lor, pe atât este de exigentă. Cert e un lucru: Dacă nu ar fi avut forță personală, nu ar fi rezistat. Mi-ar plăcea s-o văd în următoarea ei distribuire…

Evoluția identității Anei se măsoară de-a lungul filmului în întrebare-răspuns gradat, până la oficierea sacrificiului acestui personaj. Scenele de cunoaștere, de dragoste și de inițiere între cei doi sunt într-un *crescendo* până la punctul oficierii de pe pontonul părăsit. Intensitatea apropierii crește prin faptul că nu se ating. Merg mereu pe biciclete, semn al responsabilității fiecăruia pentru propriul destin, dar și al vocației de a merge doar înainte. Parcurg simultan un traseu interogativ reluând, ca într-o repetiție cu miez, aceleași întrebări pe care fata i le-a povestit ca fiind începutul violului ei din tinerețe, atunci când face reconstituirea evenimentului care i-a marcat viața.

Stadiile poveștii de dragoste dintre regizorul și actrița lui conțin cearta din gară, când el mimează evaziv replici din *Steaua fără nume*. Își găsise actrița și o cultiva. Era prea târziu? O ținea în viața lui și o iniția

tocmai prin asta. A investit-o cu un rol în ciuda faptului că nu era profesionistă: „Am tăcut amândoi. N-aveam Ana, înțelegi?” Despre asta vorbiseră el și Ștefan Iordache cu ani în urmă.

Acum Ana există prin disponibilitatea ei de a intra în acest joc și El este fericit să o contemple. O privire pentru care aș vrea să-i iau lui Răzvan Vasilescu un interviu despre munca lui la rolul pe care îl joacă aici este aceea pe care o are când Ana iese goală din lac și-i spune „te uiți fără păcat”. Și chiar dacă i-aș lua interviul îmi dau seama că nu aș câștiga nimic mai mult în ceea ce a sădit privirea aceea în mine: am văzut **dorul lui Manole de Ana** în baladă, dar și în film. Cred că Răzvan Vasilescu face aici o creație de rol memorabilă.

Această ardere contemplativă a Lui se îngemănează pe traseul inițierii în rol cu tachinarea. Atent la Ana (Cristina Drăghici), Răzvan Vasilescu încarnează în același timp un Manole care trăiește contemplând viața. Mărturie pentru această direcție de joc îi stau privirea fixată mereu dincolo de cuvinte, glumele cu visul în care un centaur albastru venea pe DN1 de la Ploiești, sau alergarea lui continuă anunțând în fond, consecvența, neabaterea de la drum. Este minunată această alergare cu valoare neschimbată, fie că personajul fuge cu spatele ori cu fața spre cameră, fie că stă nemișcat. Pasiune, persuasiune și prezență sunt scenele de dragoste dintre cei doi alergând prin apă, stând față în față atât de intens de parcă și-ar respira sufletele…

Îmi aduc aminte că Alexa Visarion a adresat la un moment dat o întrebare doctoranzilor săi din Iași în timpul studiului lui Paragianov: „În scena în care Ana se roagă în fața bisericii personajul este singur sau nu?” Îi răspund aici și acum. În cadrul respectiv personajul este singur și face o rugăciune purificatoare înainte să ajungă, sau pentru a putea ajunge la oficierea jertfei de sine, necesară creației. Acolo femeia care lucra la Club

Raul se purifică prin rugăciune pentru a putea deveni Ana. Faptul că-și dă la începutul rugăciunii o indicație regizorală are valoarea eliminării oricărui alt gând din minte, procedură necesară și inevitabilă în rugăciune, dar și în rol: „Ana singură. Doamne, fă-mă să-mi fie frică. Fă ca trupul meu să se întoarcă și să mă împiedice să fac un asemenea păcat. Tu exiști, Doamne! Fă-mă să-mi fie frică ca unui om cu suflet curat".

Urmează, în sfârșit acceptarea noii identități sau acceptarea rolului.

„- Anaa!"

„- Da!"

„- Anaaa!"

„- Da!"

Ce se va întâmpla cu femeia care o poate juca pe Ana în filmul Lui, după plecarea de pe insulă? Care ar fi viitorul ei? Cred că întrebarea asta îmi place cel mai mult dintre toate întrebările posibile despre film pentru că ea ascunde efortul inițierii pentru viața în doi. Din această perspectivă înțeleg că Alexa Visarion a avut dreptate să intituleze filmul *Ana* și nu *Meșterul Manole*, *Ziditorul* sau altcumva.

Ultima imagine, cristică. Cei doi oficiază jertfa, sacrificiul:

„El: Altarul de foc". Privire subiectivă cuprinzând asfințitul tainic, cerul tăcut de deasupra, după care cei doi se așează la altarul bidimensional al bisericii construită inocent din nouă țevi a barjei - ponton:

„Iar Manea tăcea și mereu zidea
pân' la gleznișoare, pân' la pulpișoare, pân' la țâțișoare.
-Manoli, Manoli, meștere Manoli,
Zidul rău mă strânge,
țâțișoara-mi plânge,
copilașu-mi frânge.
Zidul se suia și o cuprindea

încât vai de ea, nu se mai vedea…
Lumea se-ntorcea
Norii se-nvârtea
Și de pe-acoperiș
de pe grindiș
mort bietul cădea”.

Ca semn al creației întru sacrificiu barja părăsită se rotește în jurul propriului ax, – rotirea este o mișcare care presupune mers în interior (de la mișcarea mecanică a burghiului, până la dansurile meditative de intrare în transă.

Nemișcarea pontonului plutitor, a personajelor; a liniștei, tușe cehoviene, incadescente: „Cel mai mult îmi place șampania.” și se aude dopul sărind:
„El: Noroc.
Ea: Să fie pentru viață”!

Șampania, cadre în contrast: cei doi ciocnesc pentru viață, înainte de oficierea sacrificiului, în vreme ce torționarii beau vin și râd prostește pentru că acest film nu s-a făcut și nu se face… Scenele conțin tensiunea luptei de-o viață, sau a schimbării ciclului de viață.

Deși nu s-a mișcat nimic, între timp s-a întâmplat totul, căci cei doi protagoniști își porniseră povestea de cunoaștere de la:
„Ea: Ai făcut filmul?
El: Nu.
Ea: Și ce faci?
El: Nimic… Integral… global… internațional”.

Spațiul în care se desfășoară acțiunea – o zonă inițiatică unde toți sunt egali, insula care adună victime, prostituate, torționari și artiști ambulanți.

Modalitatea de deplasare în spațiu este contemplația (meditație profundă și îndelungată), elemente specifice contemplației fiind: *nemișcarea*, *tăcerea* (aici privirea ca expresie a tăcerii care încarcă ființa de sensuri). Combustibilul contemplației este rugăciunea, *ținerea în minte a lui Dumnezeu* Creator după ce în prealabil I-ai cerut ajutorul pentru a te putea apropia de El. Vectorul este *conștiința propriei neputințe*, iar poarta de intrare *a cere iertare* pentru a putea merge mai departe. În contemplație timpul liniar, imediat devine *imaginea mobilă a veșniciei* (Sf. Augustin).

În *ANA* Alexa Visarion operează cu trei timpuri (trecut, prezent, viitor).

Nu încăpățânarea regizorului de a face filmul reprezintă motivul interdicției din trecut (regimul socialist) pentru care securitatea a încercat să-i șteargă „poezia tâmpită” (balada Meșterului) din memorie, ci amănunte mici de genul: a înjurat partidul, a închis-o pe tovărășa Mioara în WC-ul unde mirosea atât de crunt a rahat. Aceste inconveniente s-au transformat în luptă pe viață după ce România și-a câștigat statutul de țară liberă, deoarece regizorul necreditat (El), subiectul anchetei de odinioară a continuat să cultive balada în propria minte chiar și după ce a făcut închisoare; de aceea în scenariu securiștii viețuiesc în preajma lui, iar el, deși nu a reușit să devină cu absolut nimic periculos în sensul realizării filmului, îi înfruntă purtând mereu cu sine scenariul. Este tragicomic momentul în care înainte de primul scăldat în lac își scoate scenariul din bata pantalonilor.

Apar personaje-semne ale trecutului prin piticul care impune tăcerea cu degetul sau tovarășa Mioara care încearcă să-i redea amical cele nouă

motive pentru care scenariul nu poate fi aprobat, în timp ce camuflează cu deodorant elvețian mirosul de rahat din baia instituției de partid:

„Biserică acum și nebuni la palat”?

„Nu poate fi lăsată o poveste cu jertfă, cu sacrificii. E depășită pe toate planurile”.

„Asta e o poveste mistică”.

„Ștefan Iordache nu e potrivit pentru rol. Are fața de babă și asta nu cadrează cu indicațiile pentru un erou național”.

„La tine biserica e în față și poporul în spate. N-are logică, n-are ideologie, n-are mobilizare”.

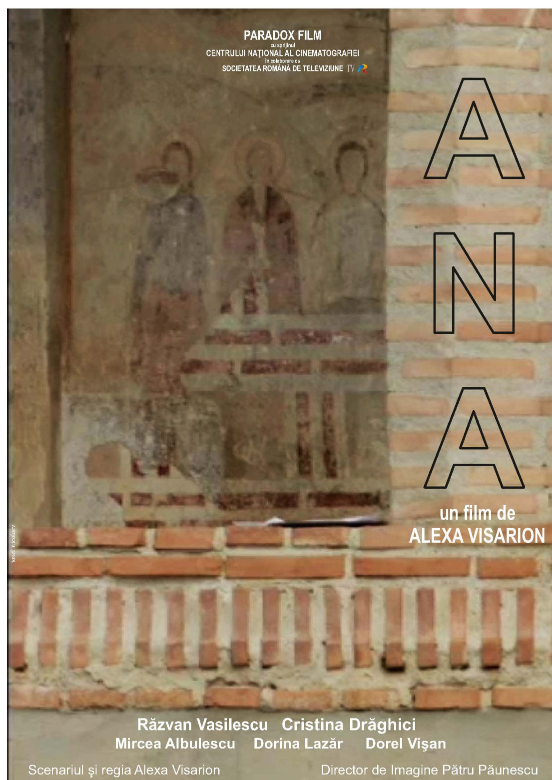
„Manole ăsta nu se încadrează nici la actualitate, nici la epopee națională. E aiurea. Concluzia: Niciodată acest film”.

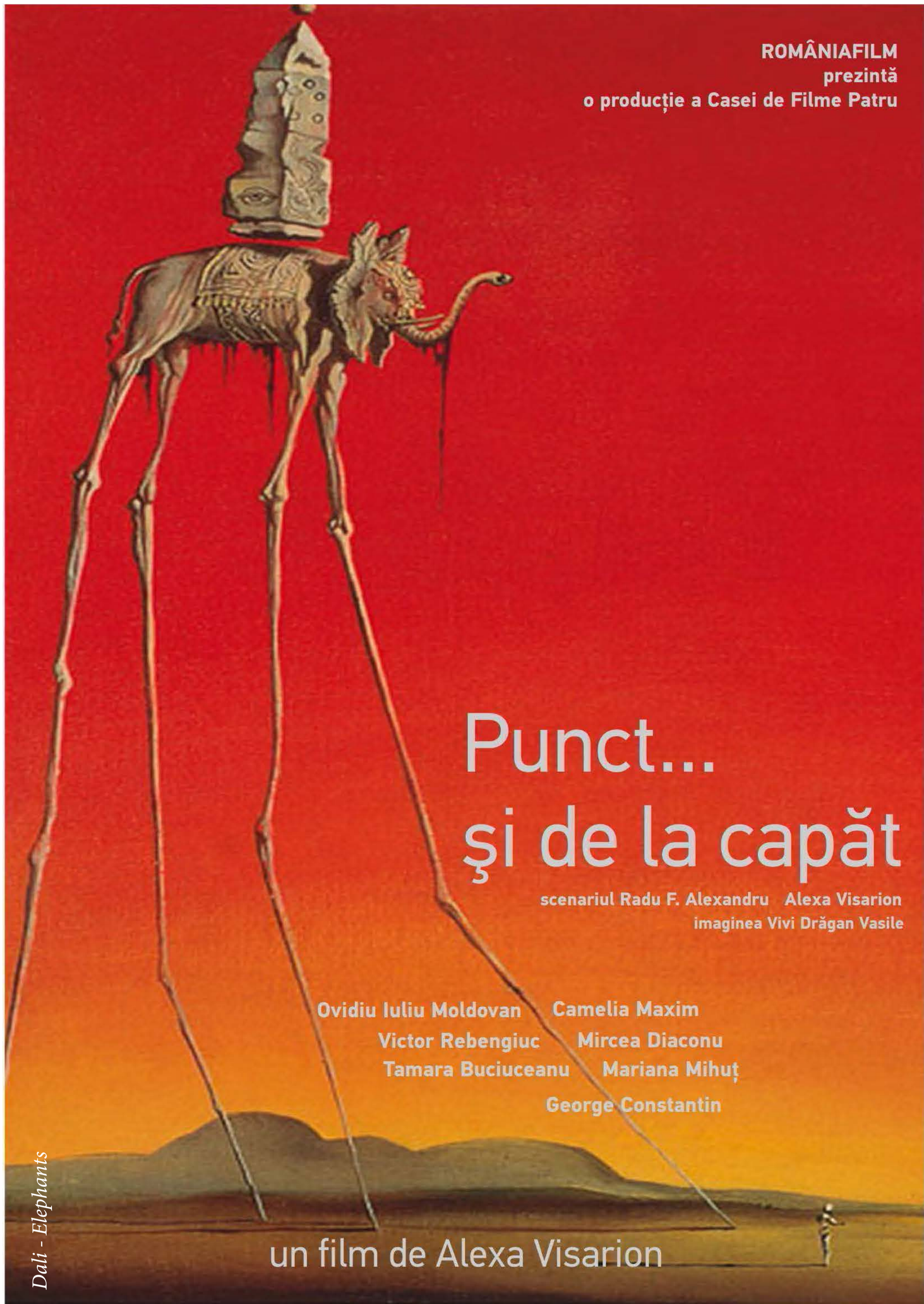
Există o secvență care fură ochiul foarte tare ca spațiu tarkovskian unde autorul filmului își continuă călătoria solitară și fragilă prin București, într-o clădire rămasă neterminată (metaforă a filmului neterminat) din apropierea Palatului Parlamentului, unde se întâlnește cu un personaj de bodegă (Demeter Andras) invitându-l la o țigară, la un vin. Dacă n-ar fi existat întâlnirea cu Ana, personaj întâmplător pe care El să o cultive în sensul necesității de a face filmul în doi, fie chiar și doar în inimile lor, scena descrisă mai sus (cea din București) ar fi avut o pondere mai mare, ar fi distrus povestea, pentru că acest cadru este cheia care ne deschide ușa spre viitor: minciuna schimbării regimului politic. Mi se pare un moment dur, acid, sarcastic, necruțător, *ascuns nevinovat-poetic* în intriga filmului și de-o amărăciune care balansează gustul împlinirii, al regăsirii de sine a lui Manole (El) din secvența finală.

Acest moment poate fi unul din viitor, după ce El, regizorul n-a reușit să facă filmul și a părăsit satul lui Ștefan Iordache, insula regăsirii de sine. Astfel, prin întâlnirea personajului Manole cu femeia numită doar de el Ana,

Alexa Visarion iese într-adevăr din liniaritatea timpului (trecut, prezent viitor) și creează paradigma unui Manole contemporan pentru care Ana este energia organică a creației. Jertfa își pierde astfel caracterul păgân transformându-se în ardere de tot a ființei bărbat-femeie pentru Frumusețe și Adevăr, Dumnezeul în care regizorul (cel real și cel imaginat) crede cu tărie dintotdeauna.

Ritmul filmic trimite către imaginea iconică tarkovskiană. Asta pentru că Alexa Visarion este îndrăgostit de universul marelui cineast, însă tot el mi se pare că este legat într-un mod mult mai profund, unul reflex, de amplitudinea ambiguităților teatrului. Regizorul Alexa Visarion, care a marcat scena cu provocările neliniștilor, face din asta film. Unde să-l încadrezi? Și-a câștigat un loc unic, suspendat, de unde poate contempla lumea *„care se învârte și se roade” (*Shakespeare*)*: pe marele ecran.




ROMÂNIAFILM
prezintă
o producție a Casei de Filme Patru
Punct...
şi de la capăt
scenariul Radu F. Alexandru Alexa Visarion
imaginea Vivi Drăgan Vasile
Ovidiu Iuliu Moldovan Camelia Maxim
Victor Rebengiuc Mircea Diaconu
Tamara Buciuceanu Mariana Mihuț
George Constantin
un film de Alexa Visarion
Dali - Elephants

Punct… și de la capăt
1986
Despre singurătatea elegiacă

Punct… și de la capăt este filmul pe care inițial l-am considerat cel mai tributar timpului istoric în care a fost realizat. Într-una din discuțiile ulterioare pe care le-am purtat cu regizorul, el însuși sublinia acest aspect numindu-și filmul unul „ratat”, deoarece printre condițiile impuse de cenzor s-a aflat şi aceea ca povestea să focuseze pe uzina ARO; scenariului semnat de Radu F. Alexandru, Alexa Visarion i-a adăugat un plan secund în care a spus povestea la care visa: voia să facă un film despre singurătate. Ceea ce atrage atenția este determinarea regizorului de a exprima în imagine palierele subtile ale cuvintelor și acțiunilor umane, apoi, de a crea personaje-simbol pentru care viața se definește ca raportul între Artă și Creator. Este cel mai „crud” film sub aspectul obsesiei subiectului. El a fost făcut după ce Alexa Visarion a impus cu explorările universului caragialian concretizate în cele două filme ale sale: *Înainte de tăcere* (1978) şi *Năpasta* (1982).

Valoarea filmului *Punct…și de la capăt* o văd în faptul că marchează începutul abordării unei teme universale - singurătatea - în cheia poveștii de tip contemporan. Din perspectiva aceasta filmul creează un arc peste timp cu *Vinovatul* (1991) *Luna verde* (2009) și *ANA* (2014). O dată cu *Punct… și de la capăt* Alexa Visarion regândește clasicul în cheia contemporanului. Noua chimie propusă de regizor îi conferă stil și modernitate în egală măsură.

Jon Gostin, care a regizat în 2014 un scenariu TV după piesa *Vinovatul* de Ion Băieşu a descoperit același mecanism pe care l-am sesizat și

noi în filmele cu subiecte contemporane ale lui Alexa Visarion, unde personajul este de fapt epicentrul acțiunii: „Ca și în *Năpasta* (1982), piesa *Vinovatul* are acel format al retrospecției analitice, al întoarcerii de la efecte către cauze (ceea ce pare o deconstrucție, fiind de fapt o reconstrucție analitică). Rezultatul minunat al acestei katabaze este **personajul** care se naște treptat din confruntarea cu acțiuni/ evenimente deja consumate. Altfel spus […] drama analitică rezidă în personajele ei, în tensiunea autoanalizei și în tranformarea de sine a acestor personaje. Și fiindcă în filmele noastre comuniste personajele importante mergeau fără să înainteze, Alexa Visarion (regizor iubitor de Cehov și Dostoievski) a fost mereu atras de protagoniștii care înaintează stând pe loc; și nimeni nu poate face acest lucru mai bine ca personajele dramelor de tip analitic”.[9]

Mai ales acolo unde Alexa Visarion semnează și scenariul (*Înghițitorul de săbii* (1981), sau *ANA* (2014)) se poate observa foarte limpede vocația acestui artist de a aduce marile scenarii teatrale spre film, de a-i reda pe ecran personajului măreția pe care acesta și-a câștigat-o pe scenă. De aceea, în *Punct… și de la capăt* sesizăm în primul rând valoarea personajului care surclasează valoarea întâmplării.

Dincolo de povestea pe care o dezvoltă și care poate lesne înșela că este tonică, filmul poartă la nivelul lui profund nenumărate povești despre singurătate; practic, fiecare personaj exemplificând-o în contextul propriu. Inginerul Vasile Lazăr (interpretat de Ovidiu Iuliu Moldovan), rămas văduv, cu un copil, Bogdan, reprezintă varianta „pământeană”. Solitudinea artistului, așa cum o încarnează George Constantin în personajul pictorului, cel ce va reînvia imaginea Anei, soția decedată a inginerului Vasile Lazăr, are altă structură. Între cei doi, Vasile și George, este o relație de prietenie

[9] *Alexa Visarion sau destinul vocației,* coordonator Elena Saulea, Editura Junimea, Iași, 2014, p.283

stranie, agresiv-tandră, simțită în dialog și tăceri (scena de pe peronul gării înainte de plecarea lui Lazăr în provincie). În final, însuși pictorul va denumi singurătatea în doi ca amintire și prezență: „Am știut totdeauna că Ana este ceea ce te-a ținut legat de mine. Portretul e gata. Poți veni să-l iei când vrei”. Și înainte de această posibilă încheiere a relației lor, George adaugă: „Spune-mi niște versuri”! Pictorul are nevoie de cuvinte cu miez pentru că ceea ce creează el se raportează mereu la esență. Are nevoie și să fie flecar pentru a-și câștiga forța scrutării în tăcere. Singurătatea lui George este de o esență diferită. Locuiește singur pentru că s-a separat de soția pe care o iubește mai mult ca oricând după divorț. Simte nevoia să vorbească despre această singurătate dar se lasă inspirat de ea, pentru că în mod esențial nu se poate separa de iubire, pictorul fiind asimilat prin operă unui alt tip de singurătate, plenară și rodnică, singurătatea vocațională.

George are nevoie de liniștea singurătății pentru a putea privi și înțelege tot ceea ce îl înconjoară. Vasile Lazăr îl întreabă de câteva ori în film: „De ce mă privești așa? M-am schimbat? și de fiecare dată va primi un răspuns de poziționare precis. În planul creației, George caută modelul feminin; secvența de derulare a diapozitivelor cu modele de chipuri feminine ne sugerează o preocupare constantă, un studiu continuu al artistului pe această direcție. Este o diferență între chipurile ce se perindă pe ecran și imaginea din simțirea lui… portretul femeii pe care o are de pictat sigur va fi altfel decât fotografia pe care o vedem și noi în camera închiriată sau, mai înainte, în dormitorul din București. „Și imaginea Anei miroase puțin a artă”. Acest exercițiu al privirii, această căutare a adevărului unui chip în tot ceea ce știe și nu știe, în tot ceea ce vede și nu vede, în tot ceea ce crede și nu crede anunță spectatorului fidel înfrigurarea unui alt personaj, de data aceasta din ultimul film realizat de Alexa Visarion (*ANA*) care și-a trăit viața ca pe o căutare continuă a actriței ideale pentru rolul Anei, a femeii ideale care să

cuprindă esența Anei din legenda Meșterului Manole. Capacitatea lui George, alias El (din *ANA*) de a privi și de a căuta ne vorbește despre forța artistului de a imagina necuprinsul tainelor unui chip în reprezentarea lui.

Având, așadar, rezultat în opera de artă, singurătatea lui George este de tipul cel mai înalt, creator. Filmat diferit, George este plasat în realitatea cotidianului prin tehnica *ciné - verité* - ului. Prezența sa, atât de pregnantă și de diferită ca preocupări și ca arie de expresie pare un film în film și e lipsită aparent de orice legătură cu restul poveștii. Regizorul mi-a povestit despre brutalitatea cenzurii de la Televiziunea Română cu ocazia difuzării filmului prin anii '87-'88, când au fost scoase secvențele cu artistul *subversiv* care îndrăznește să spună că nu face *nimic*, care flecărește despre *nimic*, care pomenește de America în timp ce practică *jogging* pe holurile sufocante ale unui bloc. Primele secvențe ale filmului au fost tăiate și într-adevăr, filmul nu mai are aceeași valoare în absența începutului său real. Sărăcirea de sensuri în acest caz nu vine din alterarea structurii poveștii, ci din absența unui personaj-simbol.

Singurătatea lui Vasile Lazăr este una de tip elegiac, incapabilă să se întrețină; maximum la care ajunge este fibrilarea vieții într-un spațiu al trecerii, așa cum i-l denumește Cristina (Camelia Maxim) atunci când încearcă să definească relația lor: „Suntem o trecere unul pentru altul". În plan poetic, regizorul i-a fixat starea între George Bacovia și elegiile lui Nichita Stănescu, poeți din care Vasile Lazăr, îndrăgostit de poezie, recită. Personajul este gândit și jucat într-o formă opacă[10], ce face contrast cu jocul lui Mircea (Mircea Diaconu), îndrăgostitul neînțeles și Cristina, proiectanta

[10] „Rigurosul autocontrol al actorului operează cenzorial fiecare trăire, protejând adâncul personajului de orice privire indiscretă. Alura conferită lui exprimă forță, personalitate, vitalitate, virilitate. Filmat de aproape, în prim-planuri îndrăznețe Ovidiu Iuliu se lasă iscodit de privirea contemporanilor dar niciodată descoperit pe deplin. Enigmaticul este sugerat, nu căutat. Jocul actorului luminează nesfârșitele reverberări interioare asupra evenimentelor prin care trece". (Mădălina Stănescu, în vol. *Alexa Visarion sau destinul vocației,* Editura Junimea, Iași, 2015)

naivă și pregătită să se ofere, să „meargă mai departe”. Vasile Lazăr alege în final iubirea ca joc, simulând luciditatea: „Eu cred că pământul e plat/ asemeni unei scânduri groase,/ că rădăcinile pomilor îl străbat/ atârnând de ele-n gol cranii și oase/ că soarele nu răsare în același loc/ și nici nu răsare același soare,/ ci tot altul, după noroc/ mai mic sau mai mare. Eu cred că atunci când sunt nori/ nu răsare nimic”.

Personajele creatoare din filmele lui Alexa Visarion au o amprentă atât de puternică în aria simbolului, încât pare că imaginea lor se poate desprinde oricând de contextul filmului pentru a se lasa privită ca operă de sine stătătoare[11]. Este ca și când te-ai afla într-o galerie în ale cărei tablouri pictorul aruncă străfulgerări care fac vizibile energiile cosmice mai înalte ale faptelor umane… Pe de altă parte, valoarea de simbol a personajului descinde din… incandescența jocului actoricesc. Această incandescență poate proveni uneori din scriitura rolului (Leopoldina Bălănuță jucând Moartea în *Înghițitorul de săbii*, sau jucând-o pe Maica Domnului în *Năpasta*) alteori din fizionomia actorului, din arderea lui interioară (Carmen Galin în *Vinovatul*), sau din stratificarea lucidă a mesajelor în timpul jocului. (George Constantin în rolul colonelului din *Înghițitorul de săbii*).

De asemenea, încărcătura simbolică a unor personaje vine din chiar compunerea imaginii filmice care îl cuprinde pe actor, amplificându-i intenția. În cazuri ca acestea incandescența personajului e atât de mare încât simbolul pe care îl generează are valoarea mistică a cărții de tarot. Pentru că în filmele lui Alexa Visarion există personaje masculine prin care regizorul recreează pe diferite paliere raportul dintre creație și creator, cele mai mai

[11] Cred că expresia cea mai completă a încărcării imaginii unui personaj de sensuri ne-o oferă chiar prima secvență din filmul ANA, aceea în care El (Răzvan Vasilescu) se află cu spatele la camera de filmat și privește cerul. Actorul avea ceva în nemișcarea lui care mă punea într-o stare de neliniște, de trepidație. Într-o discuție ulterioară cu Alexa Visarion am aflat că actorul era îmbrăcat cu haina și fularul de mătase ale regizorului. Iată cum acest detaliu vestimentar capătă funcție magică, teatrală, mergând până în aria simbolului: creatorul contemplându-și opera în linia orizontului.

frecvente simboluri cu care se apropie de creația universală sunt semnul Bufonului[12] și cel al Nebunului.

În *Punct…și de la capăt* Mircea Diaconu, jucând rolul lui Mircea, face parte din ceva ce am putea numi, în contextul filmelor lui Alexa Visarion, semnul Bufonului. Personaj secundar, prin faptul că are încărcătură simbol, deține o funcție catalizatoare. Personajul Mircea se desprinde de timpul liniar al poveștii prin raportul perfect dintre inocență și iubire, dintre fericire și suferință. La fel ca pictorul George, și Mircea este un singuratec în sensul ascetic al cuvântului. Când Vasile Lazăr îl invită prietenește la o bere, răspunsul lui Mircea este: „Aglomerație, n-am aer, mai bine facem câțiva pași!" Fiecare din ei suferă în tăcere de o boală; boala lui Mircea este de natură fizică, ceea ce-l face fragil, dar nu vulnerabil, în vreme ce boala lui Lazăr este de natură sufletească, fapt care îi închide drumul spre zona unor sensuri mai înalte…

Încărcătura-simbol a personajului vine în cazul lui Mircea Diaconu din chiar jocul actoricesc. Individul fragil și foarte aproape de Chaplin în povestea de dragoste nemărturisită pentru Cristina (Camelia Maxim) visează să piloteze prototipul 442 al mașinii ARO la un raliu internațional. Când în sfârșit se hotărăște să se opereze de inimă, moare înainte de operație, zdrobit de camion. Personajul îndrăznește totul și ratează totul: povestea de iubire, raliul, viața. Jocul în cheia lui Chaplin este gândit de regizor prin acțiunile lui

---

[12] „Personajul bufonului este mereu prezent în compania regelui, în cortegii triumfale, în comedii. El este cealaltă față a realității, cea pe care situația dobândită o pune în umbră, dând-o în același timp la iveală. (…) Dincolo de aparențele sale comice, se întrezărește o conștiință sfâșiată. Înțeles cum trebuie și asumat ca un dublu al sinelui, el este un factor de progres și de echilibru mai ales atunci când te descumpănește, căci te silește să cauți armonia interioară la un nivel de integrare superioară. El nu e pur și simplu un personaj comic, ci expresia multiplicității intime a persoanei și a discordanțelor sale ascunse. Câteodată bufonul este condamnat la moarte; sacrificat; uneori servește drept țap ispășitor". (Jean Chevalier, op.cit., p.215)

Mircea în contrapunct cu acțiunile lui Vasile Lazăr în scenele de întâlnire a celor doi cu Cristina.

Actorii joacă întâlnirea ca pe o tensiune între așteptare și despărțire:

Al doilea moment de joc în cheia lui Chaplin suprapune timpul întâlnirii celor trei personaje până la simultaneitate, ceea ce amplifică și mai mult așteptarea: Lazăr se află în fața unei cabine telefonice publice. Cristina trece și îl salută. În același timp, o stradă mai încolo, Mircea o strigă s-o salute și el.

Astfel, Cristina îl caută pe Lazăr care îi declară, în versuri bacoviene, în timpul unei întîlniri în grădina publică că și-a pierdut orice speranță de a mai putea iubi vreodată; în vreme ce Mircea o caută pe Cristina cu dorința de a-i da un semn despre ceea ce simte și transformând singura ocazie pe care a avut-o într-o scenă de… amiciție… Întâlnirile celor trei durează de fiecare dată câteva secunde, însă prin jocul actorilor și prin cum au fost filmate ele deschid porți de sens cu mult mai adânci și tocmai aceste porți dau valoare filmului, o valoare care ar putea trece neobservată pentru cine urmărește doar firul acțiunii.

Ajutat de structura personală și de fizionomie, Mircea Diaconu își împlinește rolul magistral: chipul serios, privirea blândă exprimă cât comic, atâta tragic; un bufon perfect. Ne gândim la secvențele în care același Mircea Diaconu (Gigi) în *Vinovatul* (1991), execută la petrecerea de nuntă ordinul de a binedispune pe toată lumea. Acolo personajul, conștient de tristețea și rigiditatea oamenilor și le asumă direct, mutându-le nonșalant în aria comicului cu un chip trist (are nevoie să se îmbete), pe un ton sec; rezultatul este un comic monstrous în sens caragialean.

Mai există în film cel puțin două povești de singurătate: una este în cuplu, cea a *mareșalului* înșelat, directorul întreprinderii ARO (Victor Rebengiuc). Soția lui ajunge acasă abia în zori. Îl găsește pe „mareșal”

adormit în fotoloiu, cu televizorul bâzâind din cauza lipsei de program. E aniversarea căsătoriei lor. Doamna se schimbă în ținută de casă și întoarce sec ceasul: trecuse ora aniversării.

În film există o întâlnire de un comic tăios între directorul de întreprindere și pictorul George. Puse față în față, cele două personalități, deși au în comun singurătatea în cuplu, sugerează prin universurile individuale atât de diferite o înstrăinare cu valoare tragi-comică…

Pentru contrast există în poveste inginerul Balaban (Răzvan Vasilescu) supraexcitat de ideea căsătoriei avantajoase, prezent în toate locurile fără să facă nimic.

De ce-o fi având filmul ca titlu *Punct…și de la capăt* în contextul atâtor povești de singurătate?!... Îmi aduc aminte că începuse să mă irite descifrarea regizorului care repeta, în contextul prezenței sale la Iași, că acesta este un film despre singurătate... Pentru că la început mi se părea, dimpotrivă, un film tonic. Uitându-mă mai bine la personaje, nu sesizez nimic tonic, dimpotrivă, *Punct…și de la capăt* are valoarea unei mișcări sisifice pe care o face omul pentru recuperarea unei fericiri mereu pierdute…

Întrebări și răspunsuri

Vasilica Bălăiță*: Filmul începe cu George Constantin cântând pe stradă. Vă rog spuneți-mi tot ce vă amintiți despre cadrele acelea care sunt un film în sine.*

Alexa Visarion: Îl iubeam pe George Constantin și am scris rolul pentru el, cum am scris tot pentru el și *Înghițitorul de săbii*. Îl admiram, îl respectam, îl divinizam... Privilegiu și valoare pentru mine: Am scris pentru George;

fiecare replică cu echivoc, e cu o cheie ascunsă pentru epoca în care trăiam; erau lucruri legate de potența nocivă a cenzurii. Personajul lui conține o anumită viață, risipită în pălăvrăgeală… atitudinea înfrântă a artistului. În timp ce spune lucruri importante, le înșiruie grăbit, merge pe stradă fără rost, spre nicăieri… se mai uită stânga - dreapta, mai salută din plictiseală pe nimeni cunoscut... George Constantin chiar mi-a zis: „Mă pui într-o situație…dacă mă recunosc ăștia?" Totul era făcut în *ciné-verité*. Nu am construit nicio mișcare, nimic. George era filmat cu teleobiectivul și noi, ceilalți eram… în spate cum ar veni. Pusesem aparatul într-o valiză, iar operatorul trecea cu aparatul ascuns. George mergea pe trotuar, îmbrâncit de lume … și numai Ovidiu Iuliu Moldovan și Catrinel Paraschivescu (care trecea și se lovea de el) erau actori, în rest era lume obișnuită, agitată, ștearsă… haos, stupizenie, claxoane.

V.B.: *Da, pentru că e un contrast puternic între fețele gri ale trecătorilor și strălucirea lui George Constantin.*

A.V.: Textul lui l-am scris cu bucurie. Lui George i-a plăcut mult, dar a zis „Trebuie să-l spun repede, aproape turuit." L-am întrebat „De ce?", „Pentru că numai așa se vede că înțelege ce-i în jur, înțelege, dar nu face nimic… vorbește". L-am vrut și într-un moment de liniște… tăcut… lângă Biserica Domnească din Câmpulung. Acolo vine să-l ia pe Bogdan și se reculege lângă zidurile mănăstirii. Liniște și tăcere - ființa artistului. Acolo. Singur. Și mai e momentul când schițează în aer conturul unei nostalgii… Da… personajul lui George și cel al lui Mircea Diaconu sunt de fapt unul singur, dar în zone diferite, ca vârstă și preocupare. E același personaj pentru că și Mircea își comentează ironic singurătatea (scena cu Ovidiu, când îi vorbește despre păstrăvi). Filmul are o secvență susținută de muzica lui Marcello,

când Ovidiu și Camelia aleargă în miriștea proaspăt înflorită. Fug... exaltați și excitați, aruncându-și pantofii ... și se cufundă în flori. *Presto*-ul din *Anonimul Venețian*. Clipa e doar clipă, și se grăbește… Deci George este *străin* în scenariul inițial, dar e vocea unui artist care… înțelege. Niciodată nu am acuzat regimul comunist la nivelul suprafeței, al detaliilor banale. Am spus că regimul este așa cum este pentru că noi îl lăsăm să fie așa. Personajul lui George era periculos pentru cenzori pentru că înțelegea asta.

V.B.: *E acolo condiția de libertate interioară a artistului?*

A.V.: Căutarea permanentă este specific cehoviană, dar îmi aparține și mie ca stare… Când am montat Cehov, am găsit tulburătoarea banalitate care secătuiește viața. În Cehov piesele nu sunt după cum s-a interpretat la un moment dat, „cinci puduri de dragoste”; cu noblețe, nu sunt piese *de* dragoste, ci *despre* dragoste și ratare.

V.B.: *O ultimă întrebare pentru astăzi: Ați spus la un moment dat că filmul e cumva ratat?*

A.V.: Da. Pentru că în acest film despre singurătate și despre salvarea prin sacrificarea altcuiva are mai mult decât trebuie uzina ARO, dar asta a fost condiția pe care mi-a pus-o casa de filme. Uzina făcea parte din scenariu, dar era planul doi. Din păcate sunt două secvențe pe care le-aș fi tăiat, dar după multe, multe discuții și vizionări, nu m-au lăsat… Când Petrică Gheorghiu vorbește despre motoare și performanțele unui prototip, se atingea un adevăr de propagandă. O mașină ARO a câștigat raliul Dacar… Adevărat, dar este tot atât de adevărat că mașina avea cutia de viteză Mercedes, un motor

Volskwagen, era condusă de un pilot francez și avea sigla ARO. Deci ratarea de care vorbesc vine din faptul că are prea multă uzină. Am sacrificat personajul lui Ovidiu, apărându-le pe celălalte. Una dintre secvențele care îmi plac este când vine Mariana Mihuț acasă, e aniversarea căsniciei, sau poate e ziua bărbatului ei… Victor Rebengiuc, obosit, adormit stă în fotoliu cu burta atârnând și televizorul deschis, dar făre nicio imagine. Ea vine cu șampania… cui să-i vorbească, ce să toasteze?... Învârte ceasul de la mână, învârte și ceasul de pe noptieră și totul se termină într-o tristețe a durerii, dar ei sunt cei realizați, împliniți social… Și înțeleg de ce se plimbă cu mașina, care nu știm exact dacă e condusă de amant sau de frate sau de prieten, dar se plimbă în timp ce bărbatul ei umblă cu mașina fabricii și-l ia lângă el pe Mircea… Asta, în timp ce Diaconu o urmărește pe Camelia care fuge după Ovidiu, în timp ce Ovidiu nu vrea să vorbească cu ea, ca să nu fie depărtat de imaginea soției, dar uită repede această dorință, când revine în viață căutându-și o parteneră la București. Acest amestec în viață, de derizoriu și profund, funcționează pentru a ne da un conținut hilar-tragic, grotesc-ambiguu al necunoscutului din noi într-o lume atât de ostilă.

A nu trăi și a fi viu este momentul de vârf al disperării pe care nicio mistificare nu o poate ascunde.

V.B.: *Titlul ca și povestea filmului îmi aminteau că „punct și de la capăt" fusese o atitudine constantă în tot ce făcusem în tinerețe, o dorință pe care am înlocuit-o de ceva veme cu atenția pentru continuitate... Credeam că dau totul uitării printr-un gest, când de fapt loveam mai adânc în ceea ce aș fi vrut să uit, lucrul acela vibrând astfel ani de-a rândul subtil, în toate acțiunile mele. Când l-am văzut prima dată am zis că* ***Punct… și de la capăt*** *este un film despre tinerețe.*

A.V.: Eu voiam să fac un film despre o lume interioară, a mea! Dar coexistă două scenarii în film: cel al lui Radu F. Alexandru, despre inginerul Lazăr și fabrica ARO, despre viața de zi cu zi și traseul meu despre singurătate și neliniște cu George Constatin, Mircea Diaconu....

Am scris și rolurile Tamarei Buciuceanu, Leopoldinei Bălănuță și pe al lui Vasile Nițulescu. Nițulescu voia să lucrăm împreună, ceea ce nu se întâmplase până atunci deși ne cunoșteam, ne stimam. Știam că e bolnav și i-am zis: „Vasile, mai punem replici în film ca să ai ce juca”. Iar el îmi spune (șoaptă): „Taie tot!” „Cum?” „Scoatem replicile și punem numai un singur cuvânt: „Prostii”. Vasile Nițulescu era și scriitor. Extraordinară lecție! Toți actorii vor să le mai pui o replică, să le mai adaugi ceva, iar el a zis: „Scoate-mi tot!”

Personajele venite cu mine au păstrat numele actorilor…

Solilocviu

Trenurile din film îmi evocă timpurile în care călătoream pe șine. Pe atunci, călătoria începea în gară, sau chiar cu o noapte înainte – noaptea ca spațiu al așteptării, al visului, al reveriei. Nu știam cu cine voi călători în compartiment și asta făcea parte din aventură, aveam emoții în legătură cu ce urma să se desfășoare la capătul drumului și, când în sfârșit ajungeam la destinație inspiram mirosul noului tărâm. Savoarea clipei pe care n-o cunoști și care îți deschide drumuri noi pe care le adulmeci în aer, le simți în lumina dimprejur, le imaginezi în zgomotul specific al gării… Trenurile lui Visarion mă ajută să realizez ce am pierdut cu dezvoltarea rețelelor electronice de comunicare, cu rapidizarea mijloacelor de transport, cu sporirea noțiunii de confort în călătorie.

SOLARIS FILM
prezintă

VINOVATUL

scenariul Ion Băieşu Alexa Visarion
imaginea Basarab Smărăndescu

Ştefan Iordache
Carmen Galin
Dana Dogaru
Mircea Diaconu
Dan Condurache

un film de Alexa Visarion

Vinovatul

1991

Singurătatea ca dramă a conștiinței

> „O singură vizionare nu e de ajuns pentru a înțelege povestea asta… *Vinovatul* lui Alexa Visarion nu mai are nimic de împărțit cu Băieșu, e *altul*, neliniștitor, *străin*… Am senzația că privesc *ceva* cunoscut mie printr-o sită deasă care fumegă. Poruncile biblice au ajuns cărți de joc rânduite aiurea pe o întinsă masă a timpului fără noroc, (…) gonit mereu spre niciunde, înrămare grotescă a deriziunii și păcatului. Douăzeci și patru de ore de viață, obsesive și burlești în trecut, prezent și viitor, dar într-o cameră, între patru pereți. Tensiune în care tragedia e camuflată în prea multe explicații inutile. *Vinovatul* întregește familia trilogiei destinului realizată de regizor, dar în mod inedit, cu repartiție de flotant într-un bloc al «socialismului victorios»”.
>
> (Andrei Blaier[13], fragment din *Curs de regie film*, susținut la Universitatea Media București, 1991)

Prin *Vinovatul* regizorul dezvoltă o nouă poetică, în care obsesiile neliniștitoare în ambiguitatea lor din *Înainte de tăcere*, *Năpasta*, *Înghițitorul de săbii* se dezvoltă prin reflexie în cotidian. Astfel, contribuie în calitate de autor al scenariilor ecranizate ori preia scenarii contemporane și le restructurează ca scenarist.

Urmărindu-i filmele unul după altul, relația celor doi protagoniști din *Vinovatul* poate fi citită și ca o răsfrângere contemporană a *Năpastei*, unde FRICA/ FUGA/ DREPTATEA CARE NU VINE/ RUINA VIEȚII sunt practic, temele muzicale ale gesturilor și privirilor. Sau, am întâlnit o încadrare care acuză filmul ca „asezonare disidentă” a piesei lui Băieșu. Mi se pare imposibil să mă opresc într-o atare interpretare a intrigii filmului

---

[13] Andrei Blaier, regizor, scenarist, profesor universitar. Din filmografie: *Ilustrate cu flori de câmp* (1975), *Prin cenușa imperiului* (1976).

Vinovatul. Un om care gândește filmic *Năpasta* la dimensiuni tragice, nu poate decupa același univers în registru derizoriu, decât dacă asta este tocmai ceea ce își propune, iar demersul ar avea cu siguranță stil… Într-adevăr, piesa lui Ion Băieșu povestește cum cu 20 de ani în urmă un bărbat și-a trădat și ucis cel mai bun prieten. Exact în noaptea în care crima s-ar fi prescris, iubita victimei declanșează procesul rememorării. Dându-și seama că existența sa e definitiv ratată, Ștefan își pune capăt zilelor. Nu problema asemănării scenariului filmului cu un alt subiect mi se pare esențial, cât ceea ce și-a propus regizorul co-scenarist să aducă la lumină prin acest film.

În interpretarea textului lui Ion Băieșu, regizorul a plasat acțiunea într-un… embrion al epocii de tranziție și mă refer la conștiința, mentalul unei națiuni: „Acum după Revoluție, eu nu mai reprezint nimic. Oamenii se linșează și parvin. Atât. Totul va fi doar un fapt divers, prilej de bârfă și defăimare".

De fapt, scriu acum cu grijă și cu emoție despre un film care m-a atins tocmai prin banalitatea aparentă în care a fost plasat. La etajul unui bloc, într-o zonă de trecere în care este mult gri, mult zgomot, unde nimic nu staționează, nimic nu se construiește, unde nu există niciun reper cultural în afara zestrei de beton socialiste. Cred că eroul principal se sinucide pentru că nu mai are niciun suport și nu pentru că este judecat… se știe tot și nu se întâmplă nimic.

Alexa Visarion a distribuit în rolurile vinovatului și în cel al femeii care îl acuză doi actori cu o forță de interiorizare remarcabilă. Prin incandescența jocului, Ștefan Iordache devine un erou apropiat ca gândire de filosofia lui Sartre, în vreme ce Carmen Galin, între două morți (cea a fostului iubit și cea pe care o dorește acuzatului), se transformă ea însăși în instanță a morții… Această percepție a relației celor două personaje este creată de actori independent de descifrarea pe care au făcut-o în scenariu –

îmi aduc aminte că regizorul însuși ne spunea în cadrul unui curs susținut la Iași că marii actori sunt charismatici pentru că depozitează ei înșiși în jocul lor multe nuanțe pe care le exprimă dincolo de cele create regizoral.

Contribuția actorilor în cele două personaje este cu atât mai evidentă cu cât am avut ocazia să aflu chiar de la Alexa Visarion care a fost descifrarea regizorală: filmul este despre dispariția problemelelor profunde într-o societate răvășită. În *Vinovatul* pătrundem în lumea degradată a unei existențe de tranziție lipsită de atributele esențiale… Societatea e buimacă, trăind intens o dinamică penibilă, haotică, în care identitatea ființei s-a atrofiat. Ca să avem un traseu de inițiere spre uman, de căutare, de înțelegere, de cunoaștere, trebuie să explorăm starea neliniștitoare a pasivității maladive…Durerea, suferința oricărei schimbări care aduce în prim-plan faima și banii, ierarhia socială și politică… nimicul cu emblemă. Numai prin jocul dominat de virtuozitatea clișeului verbal, numai prin pătrunderea în acceptarea dezinvoltă a compromisului putem atrage atenția *asupra detenției în libertate*. Suntem parte a unui joc care ne stăpânește și pe care nu-l cunoaștem… Ștefan, eroul înstrăinat printre adevărurile mincinoase își forțează limitele verticalității sale acceptând de bună voie orizontalitatea tristei împliniri.

A.V.: „Carmen Galin m-a sunat într-o seară după ce a văzut filmul la televizor ca să-mi spună: „Cred că e cel mai bun rol al meu din toată cariera”. E cel mai bun pentru că nu joacă răzbunarea, ci starea cu care luptăm pentru a nu pierde totul. Și starea de grație a unei femei e feminitatea. Suferința deplină când rămâne singură o revigorează. Și prin asta intră în „teatralâcul” vieții de turmă. Momentul erotic, tentație și chin, atracție și ură, când amândoi au orgasm îmbrăcați și îmbrățișați, are în el tainicul bufonadei. Râs-plânsul dureros de hilar. Ajung la orgasm prin violența confruntării. Odată cu această eliberare au încheiat anvergura

relației obsesive. Întâlnirea este benefică și distrugătoare… El termină definitiv cu viața, cu frica, cu fuga… „Ar trebui să mă ierți, am putea rămâne amândoi…” – teatralitate naivă, acoperământ firav și dulceag… „E vinovat?” „Nu e vinovat”.

În timp ce face un joc la limita tragicului, se află chiar înăuntrul mascaradei: „Am chemat poliția... N-am chemat-o. O să vină cineva... Rupe fila din calendar. Replici dintr-o existență pe care și-a teatralizat-o pe o substanță tragic reală. De fapt, nu caută răzbunarea și nici găsirea vinovatului, ci *întâlnirea* cu El! O întâlnire în care Ștefan se lasă sedus și intră astfel în joc. El trăiește cu Eleonora; Maria, nu are pe nimeni; ființa ei nu-i permite întâlniri ocazionale…De acum încolo chiar se poate mărita. Poate cu unul care tocmai a trecut pe acolo. Cu Gigi (Mircea Diaconu), sau cu altul. Și va avea și ea o viață de teatralâc, adică fără un suport existențial.

Dincolo de această interpretare, Carmen Galin este un fenomen care seduce, creează mister.

„Dealtminteri, - continuă regizorul -, cineva a citit foarte interesant și posibil filmul și nu contrazice ceea ce am spus până acum. Spunea că Ea e *moartea*. El de fapt fuge, caută și întâlnește moartea. Poate e și așa... Dar nu e la modul imediat. Nimic din ce am încercat eu să fac până acum nu e o citire imediată”.

Din perspectiva mea, *această vecină* induce ideea unei identități misterioase prin contrastul pe care regizorul îl creează între derizoriul spațiului locuit de cuplu și austeritatea spațiului locuit de femeie. La Ea patul (ca semn al așteptării sau al vieții conjugale), oglinda (ca semn al conștiinței), calendarul (ca semn al trecerii iremediabile a timpului) și firul de telefon ca indiciu al viitoarei morți sunt cele patru elemente care definesc, simbolistic vorbind, viața Vinovatului.

La polul opus (un etaj mai sus), spațiul nunții este compus dintr-o trecere continuă de farfurii pline/goale, murdare/curate; platouri pline/goale, murdare; tacâmuri, ibrice ieftine; carafe de vin servite în silă și băute în exces; fizionomii rigide/dezaxate de alcool; chipuri împietrite de bătrânețe, plictis ori beție, în contextul unui mobilier încropit; și peste toate tronează casetofonul care cântă. Un spațiu sufocant din care lumea se străduie să iasă în grup, chiar de la început: unii se strecoară (cuplul și Dan Micu), apoi vor să iasă ca o gloată în găsirea unei victime pentru un joc, sau în grup, dimineață la talcioc, pentru cumpărături cu banii de nuntă.

Prin sinucidere vinovatul a câștigat încrederea unui om căruia i s-a destăinuit. Prin nuntă a încercat să-și câștige credibilitatea într-o relație de fugă pe care o avea de altfel și cu trenurile (primul cadru) pe care ar fi vrut să le prindă dar în care nu se urca.

Povestea simplă, cu zone de echivoc a lui Băieșu a primit viziunea lui Alexa Visarion, creând detalii și sensuri care țâșnesc pe ecran, prin expresia actorilor. Astfel încât, povestea din timpul tranziției nu pune în imagine nimic din ceea ce arătau filmele românești ale anilor '90. Filmul *Vinovatul* este atât de diferit de filmele lui Nae Caranfil, de exemplu, încât abia acum și abia aici îi dau dreptate lui Alexa Visarion când îmi spunea că nu are *pretenția de autor*, că ceea ce face el se înscrie între *șoaptă și strigăt…*

Vinovatul pare să fie embrionul ultimului film al lui Alexa Visarion, *ANA* (2014). Cei doi actori din *Vinovatul* (Ștefan Iordache) și din *ANA* (Răzvan Vasilescu) întruchipează două fațete ale aceluiași erou: în vreme ce unul se autodistruge prin vinovăție, celălalt, depășindu-și învinuirea, se ridică la viață prin nebunie. Doar nebunia inițiatului îl poate scăpa pe individ de minciuna sistemului sau a schimbării în plan social.

Există așadar o nebunie ca pandant al pierderii de sine și una care reconstruiește *sinele*. Există nebunia ca o cale de pierdere și nebunia ca mod

de inițiere. Pe fondul nebuniei ca o cale de pierdere Ștefan Iordache întruchipează în *Înghițitorul de săbii* pe nebunul pur, cel care risipește și se risipește. Trăindu-și nebunia ca stare de răzvrătire, cel neîmblânzit de destin și ucis de mizerie, moare în starea de geniu. În *Vinovatul,* în schimb, același Ștefan Iordache îl întruchipează pe *nebunul* care a ucis din greșeală. Nu este vorba așadar de o crimă conștientă, ci de una comisă din eroare, de o mișcare care ține de destinul devenit întâmplare. O dată cu această greșeală, personajul se lasă prins într-un mecanism dur activat de frică (cel mai de jos impuls al ființei umane) și conștiință (planul cel mai înalt în care se poate exersa omul). Actorul joacă aici nebunia ca treaptă a lucidității și crima ca treaptă a vinovăției, desenând astfel profilul unui individ a cărui unică șansă de salvare, de eliberare devine sinuciderea. Prin mecanica sa, cred că personajul configurează valoros existențialismul lui Sartre.

Păcatul ca o consecință a vinei generează însingurarea. Adam și Eva – spune povestea Genezei –, au greșit, de aceea au rămas *singuri* să moștenească, în trudă, Pământul. Prin această vină primordială toți urmașii lor ne naștem *însingurați,* o însingurare a cărui leac teologia ni-l comunică prin milostivirea continuă a cerului. Omul intră în comunicare cu dimensiunea sa verticală în măsura în care primește în dar și respectă legile morale și de credință ale Cerului. În *ANA* eroul depășește prin creație înfrigurarea singurătății, în timp ce în *Vinovatul*, neancorându-se în creație, eroul își investește viața într-un un crez terestru, acela al schimbării politice; în consecință, clachează, se dizolvă ca și conștiință odată cu micimea mistificatoare a lumii în care a crezut. Sinuciderea marchează astfel diluția perfectă a conștiinței de sine. In altă ordine de idei, eroul se însingurează prin vinovăție (acceptând-o sau renegând-o, este oricum mereu legat de acest sentiment) în raport cu singura valoare pusă pusă în discuție: libertatea politică. Fuga sau revolta – depinde din care unghi îl privim în singurul

dialog onest pe care îl poartă cu cea care îl învinuiește – îi acoperă și relațiile intime, astfel încât însingurarea eroului capătă proporții și mai mari, tăindu-se prin asta puterea de împlinire socială. In loc să îl integreze social, deși o dorește, căsătoria îl pierde pentru că în raport cu aspirația lui de libertate, această instituție devine grotescă.

Odată cu recâștigarea unei libertăți politice iluzorii, debutează și destrămarea „celulei de bază a societății”, așa cum era cultivată în comunism, o destrămare ce avea să fie accelerată în anii următori de valorile consumiste ale noii economii de piață. În filmele lui Alexa Visarion – acesta sau în *Luna verde* –, familia devine un spațiu de joc în care protagoniștii, disociați de cei care sunt într-adevăr, se mișcă într-o paradă a măștilor.

Pentru că aduce la lumină dorințele adevărate ale eroului, aspirațiile, precum și accidentul care a generat fuga învinuitului, discuția justițiară pe care o poartă cu fosta iubită a celui ucis capătă simultan tentă erotică, tentă justițiară și încărcătură simbolică:

„Am avut idealuri, am sperat ani în șir. M-am obligat să văd și să simt adevărul iar acum, când totul ar trebui să fie altfel, simt cum nimicul stăpânește totul. Nimic peste nimic.

(…) Eu am fost un adevăr și sfârșesc ca o minciună. Sunt băiatul unui preot torturat în Ocnele Mari, la Gherla și Aiud și azvârlit în groapa comună la Canal.

(…) Am trăit în spaimă din copilărie. Mi s-a inoculat minciuna, mi s-a mutilat credința. Am înțeles și am deschis focul. Am rezistat. (…) El mi-a găsit un caiet întreg pe care îl pregătisem pentru Europa Liberă... Adevărul despre… A râs. S periat a râs și m-a amenințat printre balele fericirii ce-i stătea pe buze. *Spionule! Spionule!*

(…) El a intrat în viața mea, în carnea mea. M-a luat cu el. Și de atunci suntem unul singur. De atunci m-am ucis... Trăiesc, dar nu mă pot ierta.

(…) Acum, după Revoluție, eu nu mai reprezint nimic. Oamenii se linșează și parvin, se înmulțesc și mor. Atât. Totul va fi doar un fapt divers, prilej de bârfă și defăimare.
(…) M-am strivit, m-am umilit… eu am fost permanent în carceră. Și acum sunt un pușcăriaș. Detenție peste tot. Eu nu am timp. Nu am epocă”.

1991

În contextul acelui timp de tranziție îl simțeam pe Vinovat trecând pe lângă mine pe pasarela Basarab de la gară, cărând un bidon de vin pentru propria nuntă pe care o grăbea ca să moară mai repede. Aveam nouăsprezece ani. Îi știu chipul. Treceau zilnic pe lângă mine chipuri ca ale lui și preferam să nu le privesc sau, dacă îmi scăpa cumva greșeala, îmi promiteam că eu nu voi ajunge la maturitate atât de urâtă ca acei oameni. În rest, griuri, mizerie, alte fețe anoste.

2016

Chipul Vinovatului traversând pasarela cu bidonul de vin în mână de trist, abătut, stins, atât de… nepotrivit cu el însuși. Trecerea lui îmi aduce acum aminte de o alta, unde personajul vivaldian al lui George Constantin pare să cuprindă prin strălucire întreaga stradă în *Punct... și de la capăt*. Socialismul avea consistență pentru că prin control crea, alternativ, și un spațiu al revoltei, al luptei ascunse.

La Alexa Visarion conștiința în socialism se răzvrătea comentând ironic și autoironic pentru a spune *ceva* (George Constantin) sau creând lumi intermitente (Maestrul Michel, alias Mircea Albulescu în *Înghițitorul de săbii*).

Or, în timpul tranziției, conștiința era acoperită de pălăvrăgeală. Și pentru asta am în minte cadrul în care mireasa (Dana Dogaru) își salvează grăuntele de demnitate în dimineața celei de-a treia nunți ale sale, pe care a aniversat-o împreună cu cel de-al doilea soț, fiindcă protagonistul nunții a treia dispăruse spre dimineață la *misterioasa vecină*: își ia banii de nuntă și însoțită de câțiva prieteni, merge să cumpere ceva de la talcioc. Grupul este filmat de sus, de unde nu-i privește niciun ochi obiectiv (vinovatul și vecina au un alt discurs). Pur și simplu scapă mărunți dintr-un chef imposibil și se eliberează prin cumpărături ieftine sau second-hand...

Nu văd diferență de substanță între imaginea bâlciului din *Înaine de tăcere* unde roata învârtea oamenii legați fedeleș și cu privirile golite de atâta „fericire” și exercițiile de beție, sau jocurile de la petrecerea din *Vinovatul*.

De ce se numește filmul *Vinovatul*? Titlul indică vina unui grup mai mare, vina în raport cu propriile conștiințe. Un film care poate trece ușor neobservat fiind axat pe un moment istoric anume și care are în același timp, o valoare de parabolă.

CASTEL FILM
prezintă

LUNA VERDE

un film de
Alexa Visarion

Tudor Aaron Istodor   Ioana Anastasia Anton   Marius Manole   Alexandru Potoceanu
Mihai Calotă   Gabriel Vodnar   Andreea Vasile   Marian Râlea   Rodica Mandache
Richard Bovnoczki   Maia Morgenstern   Răzvan Vasilescu

scenariul Alexa Visarion - Iris Spiridon

imaginea Florin Mihăilescu

Luna verde

2009

Singurătatea alienantă

Luna verde a marcat o revenire a regizorului în creația cinematografică după o pauză de șaisprezece ani. Succedând *Vinovatul*, filmul *Luna Verde* este complet altceva decât tot ceea ce regizorul a creat în film până la momentul respectiv. Este posibilă o astfel de schimbare pentru o natură riguros structurată clasic? Poate un astfel de artist să genereze o operă care să nu aibă nimic în comun cu istoricul creațiilor sale? Ritmul filmului, subiectul lui, vârsta și preocupările personajelor, totul vorbește despre un alt tip de vitalitate, un alt fel de obsesii. Scenariul filmului este semnat împreună cu Iris Spiridon. Ce îl motivează pe Alexa Visarion să colaboreze cu acest autor în realizarea unui film a cărui regie o semnează? Câteva întrebări care au țâșnit din uimirea de după ce am văzut filmul.

Luna verde este un film despre suferințele celor inteligenți, eschivele și clișeele neliniștilor lor. Nu cred că pune în discuție doar tânăra generație pe care o aduce subiectul în prim-plan. Povestea și maniera de filmare îi privește pe toți supraviețuitorii de acum... În fond, rețelele de socializare, diferențele de clasă, de educație, au rupt orice modalitate de comunicare între oameni în afara cercului lor de preocupări.

Filmat într-un stil coerent și fulgurant, *Luna verde* are aerul unei poezii compuse pe un șervețel, în mijlocul unui zgomot infernal; este ca ceva văzut cu coada ochiului care tulbură, dar peste care nu te poți opri pentru că

tu însuți faci parte într-un fel sau altul dintr-o lume care trăiește cu ochii ațintiți către un punct terminus și care nu te împlinește. Genericul, în mod programat fals anunță un film de acțiune.

La cea dintâi vizionare îmi aduc aminte că prima scenă de după genericul de tip american, cu simularea sau cu prezența reală a unui sinucigaș pe un bloc turn, m-a aruncat, într-adevăr, de la etaj. Nu înțelegeam de ce Tudor Aaron Istodor (interpretul lui Răzvan), vorbea atât de prost și era atât de artificial, de ce Marius Manole era și el atât de plat, după care am rămas în starea de așteptare, așteptarea de a se întâmpla ceva. Ceea ce m-a ținut în această stare, pe dedesubtul acțiunilor plate ale personajelor, a fost jocul lui Tudor Istodor, care de la o etapă la alta a poveștii, avea ochii tot mai mari și mai limpezi, devenea tot mai autentic, personajul lui atingând rafinamentul în scena din final filmată în pădurea de mesteceni. Era limpede că actorul s-a deschis și i-a permis regizorului să creeze un personaj prin el.

Altfel, actori ca Maia Morgenstern și Răzvan Vasilescu (în rolurile mamei și unchiului lui Răzvan) jucau atât de stingher încât întreceau orice idee pe care mi-aș fi putut-o face despre graba lor! Cum în film se vede foarte bine diferența de școală de teatru (nu numai de experiență) dintre actorii consacrați și cei tineri, cred că școala veche de teatru a încercat să fie nouă grăbind, arzând etape în elaborarea rolurilor. Dacă au vrut să joace plat, le-a ieșit doar stinghereala încercării. Numesc plat jocul acela în care actorul, fără a construi un personaj, îl schițează din propriile aspecte, incorporându-l în sine ca și când personajul ar fi chiar actorul respectiv. O atare interpretare este lipsită de orice alt sens, ea are valoare strict mecanică și vine, cred, din supralicitarea culturii tehnologice, unde oamenii, lipsiți de gând și expresie își „rezolvă” viața din vârful degetelor în regim de *touch screen*, sau de taste. Pentru construcția unui rol este necesar un alt tip de cultură, unde memoria, sensibilitatea, gândul, imaginația, atenția, musculatura și ritmul mișcării

fizice sunt exersate simultan; un alt tip de concentrare și de vitalitate fizică. Poate și de un alt fel de text?!

Celălalt cuplu de părinți, în interpretarea lui Carmen Ungureanu și a lui Marian Râlea, s-a integrat perfect stilului nou de joc, poate și din cauză că ambientul familiei era unul de lux. Au jucat luxul; Toată industria vizuală cultivă familiaritatea cu un astfel de mediu.

Dacă nu s-ar fi numit *Luna verde,* aș fi putut numi filmul *Fuga;* o alergare a tuturor în multe direcții și la modul cel mai propriu, pe stradă, căci acțiunea filmului se petrece, în principal, în două mașini care merg în sensuri opuse până ajung să treacă una pe lângă alta, farurile uneia provocând accidentul celeilalte; apoi, personajele se pierd din nou în depărtare. Singurul care se oprește este personajul jucat de Tudor Istodor. L-aș numi *Fuga* pentru că mi-a plăcut la nebunie construcția filmului în două mașini, ritmul și tensiunea create. Fuga, pentru că toate personajele fug să ajungă într-un punct terminus frumos, deși sunt încremenite sufletește în spaimă și ură. Răzvan este singurul care se întoarce în pădurea de mesteceni să recupereze o viață. Nu știm dacă va reuși în cele din urmă, dar este sigur că încercând, se recuperează în fond pe sine. Poate că și din cauza asta este singurul personaj care poate fi urmărit. El evoluează.

Mă atrăgea, uitându-mă la film, felul în care se insinua moartea. Era un mod nemaiîntâlnit în celelate filme ale lui Alexa Visarion, unde moartea are întotdeauna sens.

Pe subiectul acesta mi-a fost de ajutor un interviu găsit în presă pe care l-a acordat Iris Spiridon[14] și în care vorbea despre pasiunea ei pentru literatura și interesul pentru relații vinovate. Asta mi-a lămurit mult din starea de amenințare, de pericol pe care o simțeam plutind între personaje.

---

[14] http://www.ziarulmetropolis.ro/regizoarea-iris-spiridon-e-bine-sa-fii-controversat/ articol de Judy Florescu, 23 martie 2013

Nu-și spun în mod explicit nimic, însă gesturile lor anunță permanent nereguli, raportări dezarticulate la situație sau la cealaltă persoană… Sau, mai precis spus, dezarticularea gesturilor vine din neliniște. Spre deosebire de celelalte filme ale lui Alexa Visarion, în care moartea era un personaj pregnant, aici ea se insinuează ca neliniște: Șerban are HIV, prietenul lui Răzvan este imobilizat în scaunul cu rotile de un accident, familia tinerei actrițe, Irina, trăiește tensionat-penibil într-o ruptură dezastruoasă în care relațiile sunt împărțite în tabere de război (tată-fiică/ mamă-fiu), apoi, Cristi și Ioana, frații fără părinți își instaurează singuri teroarea într-un regim de viață la limita incestului.

Un film frust, jucat în cheie frustă.

Cum să nu-mi încep interviul cu Alexa Visarion punând următoarea întrebare:

Vasilica Bălăiță: *De ce ați făcut „Luna verde”?*

Alexa Visarion: Un pariu… un pariu… Toate scenariile pe care le-am scris trebuiau să-și găsească complementaritate în acest film. L-am revăzut de curând la Sibiu. M-am uitat la film cu mintea limpede și mi-am zis: „E al meu. Mă atinge”.

Revenirea a fost și datorită faptului că am trecut etapa tracasărilor și a învinuirilor. Altfel nu reveneam[15].

V.B.: *Filmul are un alt tip de energie…*

A.V.: Eşti puternic la tinereţe pentru că eşti tânăr şi energiile zvâcnesc în tine. Mai eşti puternic o dată, înainte de moarte. Plecarea spre moarte a început odată cu naşterea. Iar când ai trecut de un număr de ani, când deja se poate vorbi despre tine şi despre munca ta, apropierea de moarte înseamnă o redimensionare a putinţelor pe care le ai. Eu trăiesc din nou momentul

[15] Artistul a traversat o etapă în care i s-a intentat un proces de natură politică.

energiei. Este energia care vine rapid peste tine şi nu ţine mult. Energia clipei[16].

V.B.: *Cred că ați început filmările cu un Tudor Istodor și le-ați terminat cu un altul... Domnule profesor, discutăm despre „Luna verde" imediat după interviul pentru „Inghițitorul de săbii" dintr-un motiv foarte simplu: știu că vă iubiți actorii. Aici ați lucrat cu actorii altor timpuri. Se simte diferența dintre palierele dumneavoastră de expresie și palierele lor de joc. Ați ajuns vreodată la numitor comun?*

A.V.: Actorii au jucat așa pentru că așa trebuiau să fie. Ca și în *Vinovatul*, pătrundem într-o existență ce își exersează cu vioiciune degradarea. Personajele nu se pot elibera din clișeele hegemonice ale nimicniciei rulate democratic. Trăirile sunt ilustrative, delirante, fade…comportamentul redus la informația imediată, la replică, la plauzibil... cultivă dimensiunile stereotipe ale unei sărăciri spirituale progresive. Și totuși, lumea asta din fimele mele de după '90 ascunde în haosul agresiv al uniformizării, germenii umani a unei densități de noblețe existențială. Buimăciți de firescul și naturalețea falsificărilor, eroii se lasă virusați în permanență de structura oficializată a mediocrizării… Personajele se pot salva din acest perimetru de ambalaj poleit și zgomot doar prin *gând*…gândul puternic, viu. În această "brave new world", Răzvan, însoțit de pasiunea lui pentru ambiguitatea muzicii Placebo, se reconstruiește dinemoție și sentimente…darul lacrimilor îl cuprinde…

Am prefațat la premieră filmul astfel: „*Luna Verde* e făcut din frânturi, din pălăvrăgeală multă, despre artă şi artişti, despre rosturi ratate, despre reţete de sosuri de ceai, amalgam de sentimente şi stări... mediu intelectual deci, umor firav, involuntar, ascuns într-un dramatism desuet (ştii, eu ar trebui să

[16] Fragment din Alocuţiunea rostită de maestrul Alexa Visarion la ceremonia prin care i s-a acordat titlul de Doctor Honoris Causa al Universităţii de Arte „George Enescu" din Iaşi.

am un copil...), peisaje citadine, munţi înzăpeziţi întrucâtva, relaţii în vecinătatea incestului, şosea națională, un BMW argintiu, un Tico verde cu un bidon www.izvorularinului.ro. Monotonie… Placebo… puţin Anais Nin, o mireasă furată, soț inexistent, deriziune juvenilă, filmări ale nu ştiu cui... *un dobitoc*… Teatru personalizat - da, Radu Afrim! - taţi, mame, tablouri…tăceri și comentarii, București și Brașov, patria deci… O soră la Műnchen, sângele unei păpuşi, unchi din America, homosexualitate, mesteceni, noapte, zori...

Toate împreună, contradictorii, ireconciliabile, unele lângă altele, stau laolaltă fără susținere filmică, fără firesc actual, fără sordid, fără brutalitate, fără împuşcături, fără crize, fără nuduri, fără sex, fără spectaculos, fără băşcălie cuceritoare, fără interzis copiilor sub 14 ani, fără accident, fără lună pe cer, fără, fără, fără. .

Doar delir emoţional, impur, bizar, năuc, superficial... *labirintul liniei drepte*. Investesc şi eu în actualitate. Dar actualitatea mea, amăgită de ea însăşi, nu predică nimic, iar spectatorul trebuie să construiască singur, doar cu imaginația lui, identitatea filmului. *Luna Verde* e singură, palidă, poate bolnavă. ”Ill moon”...

Cu mulți ani în urmă scrisesem un scenariu pentru Răzvan Vasilescu care abia debutase. Mă gândisem să fac un film de actualitate (deci era înainte de *Punct… și de la capăt*) și am încercat să găsesc actualitatea care să mă intereseze, cu probleme care să aibă valoare și pentru mine, dar și pentru viața celorlalți. Am scris *Farurile* – despre problema vinovăției necunoscute…

Neașteptat pentru vremea aceea era că nu se putea vorbi totuși despre vinovăție morală… Accident fără accident. Răzvan, un fel de Mercuțio care se juca mereu cu ceilalți la limita imposibilului. În momentul acela devenea clar că Răzvan era cel mai profund dintre prietenii săi. Avea un sentiment

legat de moarte cu care glumea mereu. Se întâmpla deci accidentul, băiatul o găsea pe Ioana, dar la fel ca în versiunea lui Iris, nu știai dacă ea va rămâne sau nu în viață și nici nu știai dacă mama ei murise ca o pedeapsă pentru ceea ce îi făcuse.

Ei, un cenzor mi-a zis așa: „Nu pot să aprob scenariul!” „Dar de ce, că nu are nicio problemă.” „Păi, tocmai asta-i! Nu pot face un film de actualitate în care să vorbesc despre ceva care nu este comandă! Cine sunt ăștia din film? Sunt așa, de capul lor?! Apoi, nu pot să-l aprob pentru că justiția aici nu poate interveni câtă vreme vina este doar morală. E un film fără vinovați, fără mesaj! De ce-l facem atunci ?”

Deci, nu interesa faptul că cineva murea, că asta avea consecințe concrete; nu interesa neînțelegerea din cadrul familiei, nici starea conflictuală în cazul grupului celor tineri.

Pentru că eu nu aveam ce să schimb, filmul urma să fie o respirație proaspătă… era primul meu film cu *story* la zi… L-au dat deoparte. Am vorbit cu Radu F. Alexandru care mi-a dat scenariul lui și eu am început să structurez *Punct… și de la capăt.*

Luna verde este filmul care conține una dintre cele mai vechi tentații ale regizorului: aceea de a face film cu subiect contemporan. De aici provine, cred, vitalitatea lui, energia.

Imagini care mă obsedează:

Poezia orelor care trec. Noaptea căutării victimelor accidentului în pădurea de mesteceni. Lumina din pădure și neliniștea trecând în liniște de pe chipul lui Răzvan. Pentru mine, cadrele au aceeași valoare cu banchetul dat în absența generalului, pentru colonel, în *Înghițitorul de săbii.*

Aducerea în poveste a unui accident filmat devine o premoniție pentru ambele mașini care vin din sensuri opuse, și în același timp *iese* din poveste prin explicitarea accidentului.

Apoi, ar mai fi o scenă care m-a fermecat în sine la prima vizionare, dar la a doua, a căpătat sens pe linia premonitorie pe care am anunțat-o mai sus. Mireasa pe care o întâlnește Răzvan pare să fie Ioana pe care el o va salva de la moarte. (Mireasa a fost furată de frate, este asistată în continuare de frate, este beată și silită să se mărite cu cel mai bun prieten al fratelui, gata să fugă cu primul necunoscut care îi iese în cale.) Mergând pe această linie, nici nu contează cine a mai văzut-o la popas, în afară de Răzvan, pentru simplul motiv că personajele nu au relații în planul realității, ci fiecare este prins în propria cochilie.

ROMÂNIAFILM prezintă
o producție a Casei de Filme Unu

Înghițititorul de săbii

Mircea Albulescu
George Constantin   Victor Rebengiuc
Ştefan Iordache   Mitică Popescu
Leopoldina Bălănuță   Octavian Cotescu

imaginea Vivi Drăgan Vasile

un film de
Alexa Visarion

layout ionel nicolaev

Înghițitorul de săbii
1981

„Cum de ai avut curajul să faci filmul?... Ce ai reușit cu Albulescu e extraordinar...Rolul carierei lui, iar George Constantin e peste tot ceea ce știm și ceea ce nu știm despre actorie. Magnific! Dragul meu, e bine că îndrăznim, că mărturisim ceea ce e important despre oameni, despre artiști, despre timpuri!"

(Manole Marcus[17], după vizionarea de la „Casa Scânteii", 1981)

Înghițitorul de săbii este filmul care m-a obligat să mă opresc din lucru pentru aproape un an. Un film ușor de văzut, ușor de povestit, atât de cunoscut, poate cel mai cunoscut film al lui Alexa Visarion; memorabil. N-am putut scrie ceva coerent despre el vreme de aproape un an din cauza privirii lui Mircea Albulescu în rolul maestrului Gherlaș. Replica lui: „Ce vremuri! Ce vremuri!" și privirea actorului către cameră mi-au servit în tot acest răstimp, fără să fi fost mereu conștientă de asta, drept substanță pentru meditație personală. Mă lupt să ies din stereotipuri de gândire iar terapie pentru asta sunt și amintirile. Niciodată până în acest an nu le-am acordat răgaz să iasă la iveală, să mă îmbibe cu parfumul lor.

A trebuit să trăiesc oboseala maestrului Michel Gherlaș, o oboseală a ființei în toate aspectele ei. Când ființa este slăbită intră într-un soi de relație

[17] Manole Marcus, regizor. Din filmografie: *Actorul și sălbaticii* (1969), *Canarul și viscolul* (1975), *Operațiunea Monstrul* (1976)

cu moartea pentru care are, observ, ca instrumentar de cunoaștere aceleași emoții pe care le folosește și pentru relația cu viața.

Sunt pregătită așadar, să văd *Înghițitorul de săbii;* trec pentru prima dată de niște prejudecăți acumulate nu știu când și înțeleg că moartea mă conduce și însoțește pe cărări la fel de bine ca și viața, că mă aflu în relație simultană cu viața și moartea; că moartea, la fel ca în *Înghițitor* poate avea forma unei femei muncite, sau a uneia voluptoase, ori tandre. Înțeleg acum că moartea este cea care cheamă dulce și mă gândesc că *To be or not to be*-ul shakespearian este o formă a eroului de a trăi la superlativ pentru că undeva, foarte în adâncul inimii, viața și moartea sunt două rădăcini ale viului. Când omul vede asta trăiește gata să moară și moare gata să învie…

S-a dezlegat în tot acest răstimp un alt aspect pe care nu l-am înțeles la vremea respectivă, legat de dorința lui Alexa Visarion de a dedica filmul tatălui său, fost deținut politic. Îmi spunea într-un interviu pe tema *Înghițitorului…* că ar fi vrut să dedice lucrul său cinematografic acestui părinte, dar nu s-a putut din cauza cenzurii. Și mi se pare fabulos să descopăr că tot ceea ce povestește cinematografic Alexa Visarion avându-l în inimă pe tatăl său, deși are ca titlu, ca temă și ca subiect forța, puterea, este în plan secund o memorabilă simfonie a morții…

Alexa Visarion: „Dar… dumneavoastră, doamnă ați întrebat ce anume din viață a trimis către acest scenariu. Elementul de bază a constat în dorința de a vorbi despre cineva pe care îl cunoșteam și în același timp de a nu povesti viața lui, de a nu mă referi la date concrete din existența tatălui meu."

În scenariul scris de Alexa Visarion după povestirea *Moartea înghițitorului de săbii* a lui Alexandru Sahia și o sugestie din povestirile lui Gheorghe Brăescu[18], regizorul deschide simultan cele patru părți-povești

[18] Povestea este preluată din proza lui Brăescu *Vine doamna şi domnul gheneral*. Acţiunea e plasată într-un orăşel de la Dunăre, în a cărui letargie şi torpoare ştirea despre vizita

creând intrări ale personajelor pe care le-aș identifica sonor cu deschiderea simfoniei a V-a a lui Bethoveen. Am încercat să găsesc un răspuns în privința acestei percepții acute pe care o am și am citit undeva că mișcarea de început a simfoniei destinului poate fi identificată din punct de vedere acustic cu reluarea disperată a întrebării obsesive „De ce?, De ce?, De ce?”, că simfonia a fost scrisă simultan cu *Appassionata* și că motivul din început a fost foarte probabil gândit inițial pentru *Appassionata*, într-o perioadă foarte grea din viața compozitorului. Ceea ce sesizez în filmul lui Alexa Visarion este că moartea se insinuează suav și demonic într-o mișcare de control a tot ce este viu: artistul de circ Michel Gherlaș se îndreaptă către un orășel în care urmează să-și prezinte numărul (înghițirea săbiilor), în timp ce-i povestește calului de vârstă mai tânără amintirile sale de glorie artistică. Pe parcursul „discuției” celor doi, moartea trece tăcută și cuminte pe lângă căruță. O femeie îmbrăcată în negru (bluză, fustă și batic) pare preocupată să ajungă undeva. Cum drumeagul este îngust, însoțit de un râu (Styx) și se pierde în nemărginirea orizontului, nu știm dacă prezența misterioasă a femeii îi conduce sau doar îi depășește cu grabă. Secvența se închide cu pământul uscat, crăpat și neprietenos în prim-plan – imagine obsesivă în filmele lui Alexa Visarion, și cu multiple valențe - după ce vedem din spate strania

---

generalului la regiment are efectul unui ciclon, care dezlănţuie o agitaţie febrilă. Deciziile cu ton marţial luate de colonel, elaborarea unor ordine scrise cu un sever aspect cazon, dar cu o expresie ignară şi cu un conţinut pueril, incoerent sunt de o ilară elocvenţă. Comedia creşte în intensitate, toată zbaterea, pregătirea minuţioasă, spaima de „superior” devin ridicole şi sunt potenţate la maximum de o ultimă zădărnicire a tuturor eforturilor: generalul nu mai vine. O pace ca după cutremur se lasă peste orăşel, aruncând în definitivă izolare şi inutilitate o existenţă meschină, fără sens. O ipostază deosebit de pregnantă în proza lui Brăescu este cea a ofiţerului reformator. Cu un aer de inspirat, de iniţiat în marile taine ale artei militare, acesta e posedat de biete nimicuri, pe care le consideră revoluţionare, între propriile păreri despre importanţa acelor „idei” şi neînsemnătatea lor reală, între pretenţia de a aplica o „metodă nouă” şi vechea practică a insultelor şi bătăii există o discrepanţă absolută, care defineşte în profunzime personajul (*Legea progresului*, *Punerea la punct*, *Metodă nouă*, *Cele două şcoli*, *Cele trei elemente*).

căruță a artistului (casă și scenă deopotrivă), ceea ce aici ne evocă și imaginea unui coșciug în mișcare, neînsoțit de nimeni.

A doua poveste aduce moartea în prim plan prin omagierea eroilor căzuți în primul război mondial. Supraviețuitor și martor al celor dispăruți este un soldat orb. Lui, care nu numai că nu vedea, dar nici nu se regăsea în vreun fel în noul timp al păcii, i se cere să dezvelească statuia eroului ce-și ține drept baioneta la talpă: „N-am văzut o fărâmă de pace!” strigă eroul orb, într-o secvență de mai târziu, în timpul unui asalt cu pocnitori pus la cale de câțiva derbedei din târg, *vitellioni* autohtoni.

Moartea apare ca semn permanent pentru muncitorii greviști în cea de-a treia poveste din film. O vedem clar în imaginea coșciugului în care zace unul dintre muncitori, apoi, semnalată intens prin frica acestora de orice: de a lucra, de a se opri din lucru, de a-și îngropa mortul. Moartea în aceste ipostaze lasă în viață și neatins de frică un copil, fiul muncitorului ce ocmai murise. Micuțul va deveni discipol al lui Gherlaș, marele artist. Prin inocență va asuma și moartea acestui părinte spiritual al său.

Scenariul mai deschide o poveste, pe cea a mobilizării unei grup de soldați pentru oprirea grevei, dar și pentru pregătirea solemnă a sosirii generalului. Misiunea de fond a soldaților este de a învăța să ucidă. Între ei se află un chip nepregătit pentru moarte, un inadaptat al vieții cazone. Chipul acestui soldat traversează ecranul ca o poveste în sine, ca o întrebare fără răspuns, ca o disperare mută, creând film în film. Privirea lui Dinu Manolache, căci despre el este vorba în rolul soldatului neadaptat, generează noi sensuri, simultane cu povestea scenariului, foarte intime cu autorii de text de la care a pornit Alexa Visarion. Regizorul mi-a povestit în interviu că a optat pentru acest text deoarece Sahia era un reprezentant al literaturii de stânga și asta l-a ajutat în lupta cu cenzorii filmului, dar am citit mai mult sau mai puțin întâmplător mărturii din epocă prin care aflăm că Sahia însuși a



fost, la fel ca soldatul din filmul lui Visarion, un inadaptat al ordinii acestei lumi, un iubitor de pace[19] nelumească la începutul tinereții sale și că tocmai din această stare de spirit l-a preluat Lucrețiu Pătrășcanu în oastea noii ordini pe care tocmai o instaura comunismul. Or, faptul că Sahia a murit atât de tânăr și încă în căutarea unei lumi care să nu ucidă, spune mai mult despre acest spirit decât înregimentarea lui ca scriitor de stânga. În egală măsură, recunoaștem în privirea lui Dinu Manolache biografia lui Brăescu, neadaptatul la viața cazonă și, de aceea, atent observatorul viciilor ei… Raportat la intensitatea, la expresivitatea privirii lui Dinu Manolache, cred că rolul, prin calitatea interpretării, intră în categoria personajelor-simbol, demne de a fi picturi într-o galerie imaginară semnată de Alexa Visarion.

Poveștile începute succesiv în scenariu se adună în imaginea unei răscruci de drumuri unde cortegiul greviștilor îl depășește pe Gherlaș, punctul de lăgătură între cele două povești fiind copilul.

„Ne întoarcem la docuri”, spun muncitorii după ce au fost împrăștiați. „Ce facem cu mortul? ”„Îl duc eu”, răspunde Gherlaș asumându-și de data aceasta în mod evident funcția de dric. O dată cu mortul, ia și copilul la

[19] *Alexandru Sahia, așa cum a fost***,** de Elena Andrei „Ziarul Financiar”, 11 mai 2007

cererea muncitorilor. Dar copilul urcă în dric doar după ce Gherlaș îi face o inițiere, prolog de spectacol, scoțând porumbei din pălărie. Ființe între două lumi, cea reală și cea de vis, elemente de spectacol, porumbeii îl atrag pe copil în mod magic.

O altă ipostază a morții este cea de vizitatoare. Îl surprinde pe Gherlaș în timp ce acesta își recondiționează costumul de spectacol. Artistul îi simte prezența și chiar pare să o vadă. Are pe chip liniștea celui care o știe. Fata tânără de la marginea drumului acum a devenit o doamnă bătrână și binevoitoare care îl privește pe artist de după văluri cu familiaritate, cu bunăvoință, cu prietenie, cu înțelegere, cu dorul mamei care l-a zămislit. Se joacă ușor cu porumbeii lui arătîndu-i că unul îi va fi luat.

Filmată ca în unele secvențe din filmele lui Tarkovski unde personajele se mișcă, circulă, sus, jos, eliberându-se astfel de dimensiunea spațiului și a timpului (rectilinii), moartea (Leopoldina Bălănuță) se așează alături de el, ca o mamă odihnindu-și fiul. Îi cântă, îl leagănă cu privirea. Deodată, amândoi privesc ușa. Par să aștepte împreună pe cineva. Și următorul cadru îl arată pe Gherlaș singur în pat… Înconjurat de porumbei: el este cel care așteaptă.

Se intră apoi în povestea colegului său mai tânăr, Valentin, sosit în aceeași zi în oraș pentru omagierea statuii eroului.

Noaptea, în piață, Valentin merge pe sârmă înainte și înapoi, fără plasă de siguranță. Poartă un costum de mătase tip salopetă pe spatele căreia scrie *I love you Life!* Dedesubt se aud diverse comentarii dezolante gen: „Nici măcar nu moare!"

„-De unde vii?"

"-De dincolo!" vorbesc cei doi prieteni, Valentin și Gherlaș regăsindu-se, recunoscându-se. „Pentru o vreme acasă!", răspunde în continuare Valentin. Îi fusese anunțată ultima lună de viață și venise de la

Paris să moară. Mergea pe sârmă fără plasă de siguranță în speranța unui adio spectaculos care să taie respirația publicului, dar spaima de moarte era mai mare decât râsul final pe care visa să îl aibă artistul. În seara reîntâlnirii cu Gherlaș, Valentin nu căzuse, iar publicul, devorator de senzații tari, n-a simțit fiorul spectacolului. Numărul lui Valentin a fost pentru ei doar ocazie de persiflare.

„Hai să bem, hai să cântăm! Repede, repede!", spune cel care putea muri în orice clipă. După ce au ieșit din restaurant, Valentin îi declară în mașină lui Gherlaș, care și el aștepta să moară: „Bătrâne, mi-e frică!" Tânărul artist râde apoi panicat și-l trage de mânecă pe colegul său de breaslă când acesta dă să iasă din mașină, ținându-l alături toată noaptea. Cei doi au rămas tăcuți până în zori privind moartea sub luminile colorate ale sărbătorii ce se încheiase. Alături de ei, domina piața insignifianta statuie a Eroului Necunoscut, semn al misiunilor încheiate pe pământ. Un felinar îi veghea pe toți din spate.

În timp ce unul își aștepta sfârșitul de la o zi la alta, celălălalt își trăiește sfârșitul artistic în viață fiind, căci Gherlaș era sărac, bătrân, bolnav.
„-Cum strigau?" îl întreabă Valentin, la masă:
„-Merveille! Merveille!"[…] „Da, minunea murise pentru ei. – spune Gherlaș – Acum ei vor altceva. A fost groaznic când m-au părăsit. Înghițirea săbiilor pentru ei însemna că sunt puternic, dar… Asta-mi cer."
„-Ce?"
„-Să nu mor. Am o căruță cu un cal mai tânăr ca mine?!..."
Este Dialogul cu Valentin la ultima lor întâlnire.

Maestrul și ucenicul

Prin Gherlaș, cel uitat de public și vizitat de moarte, vedem cum exercitarea profesiei de credință devine creatoare în ciuda tuturor limitelor.

Înghițirea săbiilor fusese cândva un număr de forță. Acum puterea acestui număr se măsura în… botezul unui un alt destin artistic… Alexandru...

Gherlaș bate toba ca să-și anunțe spectacolul. Și la primele lovituri vine, eminescian printre firele înalte de iarbă ale unui luminiș, ucenicul, băiatul al cărui tată murise. Sunt iarăși minunate imaginile în care copilul apare pur, gol, cu hainele curate pregătite pentru primenire. Îl conduce gândul de a pleca, de a deveni; iese din casa strâmtă și întunecată purtând chemări nerostite în inimă. În timpul spectacolului ucenicul este singurul care îl privește cu atenție pe maestru. La sfârșitul reprezentației, băiatul ia săbiile lui Gherlaș și le așează cu venerație în căruță, printre costume și porumbei, rămânând așezat lângă ele. Gherlaș închide firesc coviltirul și se poziționează pe capră. Niciunul dintre ei nu întreabă nimic. Amândoi știu că acesta este începutul, un început pe care îl străfulgeră moartea. Căruța intră imediat în singurătatea unui drum, în pădure, iar moartea țâșnește tânără și voluptoasă dintre arbori. Gherlaș o urmărește zâmbind; formele tinere, ferme, ușor dar atât de provocator dezgolite ale morții îi evocă de data aceasta dulceața acestui fenomen la fel de măreț precum nașterea.

„Mă, aici învățăm cum se omoară!”

Episodul următor exploatează așteptarea ca supratemă. Dacă artiștii așteptau moartea, aici se așteaptă… un general. Vedem chinurile soldatului (același Dinu Manolache) care nu poate trage la țintă în fața unui sergent panicat de propria prestanță la gândul sosirii generalului în oraș.

„Și când eram tânăr trebuia să vină un general”, spune condescendent un bătrân ofițer în timpul balului pe care colonelul garnizoanei (George Constantin) îl voia „vienez”.

„Așteptarea trebuie onorată”, spune colonelul garnizoanei, indiferent dacă generalul vine sau nu. Trebuie onorată cu șampanie. Încordarea așteptării se transformă într-un chef monstruos, o beție generală cruntă, crudă

și epuizantă. Așteptare, moarte și șampanie… Alexa Visarion recompune aici cu talent universul cehovian. *Spleen*-ul. Am citit cândva câteva rânduri frumoase scrise de Bogdan Ulmu despre *spleen* în teatrul lui Cehov într-un caiet al său de regie. Se bea întâi pentru țară, pentru românii noștri drepți și neînfricați; pentru credință; *pentru noi toți, domnilor*!

Petrecerea stă să înceapă: „Fuga marș la cârciumă, după acordeon!" strigă maestrul de ceremonii și înghesuie câțiva ciungi de război la o masă separată, austeră mai degrabă decât simplă, evocând mai mult pomana decât petrecerea. Orbul este singurul care îl așteaptă pe general în sala solemnă (drapelul) de protocol; a ajuns acolo cel mai probabil îndrumat pentru reprezentare, deci în urma unei opțiuni, pentru virtutea militară ce o poartă pe piept. S-a străduit să participe întreaga zi la evenimentele sărbătorești. Are frenezia, demnitatea și sensul unui antierou așteptând, bekettian, pe Godot. I se spune la un moment dat: „Hei, poți pleca, domnul general nu mai vine!" Uimit, continuă să aștepte.

„Să iubim și să iertăm!" spune colonelul odată cu debutul cântecelor de dragoste. George Constantin joacă aici rolul atotputernicului și găunosului Pozzo.

„- Să aducem circarul?" întreabă mai departe maestrul de ceremonii.

„- Ce circar?" răspunde colonelul.

"- Ăla cu săbiile. Pentru atmosferă." sugerează servil maestrul de ceremonii.

„- Să vină, să trăiască și el. – permite colonelul neștiind că a creat premisa unei confruntări între doi profesioniști ai puterii: „Colonelul Măruță e singurul colonel adevărat din județ!" se autoproclamă el. Gherlaș însă sfârșește dramatic pentru că el are demnitate. Forța înghițitorului de săbii nu este autodevoratoare, nu vine din setea de putere, ci are umilința credinței în profesie; astfel sfârșește lamentabil în întâlnirea cu colonelul.

„Dați-i să bea! Turnați-i pe gât. Asta-i distracția adevărată!” strigă colonelul neacceptând astfel forța unui alt spectacol în afară de cel pe care îl dă el însuși, exersând beția ca exercițiu al uitării.

„- De ce înghiți săbii?” îl întreabă ucenicul pe maestru în zorii următoarei zile, spre finalul poveștii despre putere și așteptare.

„- Nu știu”, răspunde Gherlaș, arătându-ne că în cazul lui era vorba de o vocație a puterii.

„- Ești puternic, ești foarte puternic”, continuă inocent ucenicul atingând ușor manualul de magie. Maestrul i-l oferă simplu și cu ultimile puteri, purtând în sine răul beției forțate, Copilul ia comoara și fuge… Maestrul se ridică cu greu și închide ușa în urma lui. Își îndeplinise misiunea. Moartea rodea firesc mai departe.

Urmează scena licitației costumului lui Valentin. Adusă la piață de un negustor căruia tânărul artist îi datora bani, salopeta de mătase este adjudecată lui Gherlaș, la concurență cu nevasta primarului. Ucenicul își sprijină maestrul oferind toată suma acordată ca sprijin de către sindicat pentru moartea tatălui său...

În secvența următoare Gherlaș rostește calului său mai tânăr epitaful pentru Valentin:

„- Mă Valentine, băiatule, n-a fost cum ai vrut tu, sus, ci într-o cameră împuțită de hotel, mâncat de ploșnițe. Mergem pe sârmă, facem lumea să nădușească privindu-ne și terminăm înecați în rahat. Bestie, bestie idioată, asta ești viața mea dragă!”

„ - I love you, life!”, îi răspunde Valentin prin costumul său alb fluturând.

Gherlaș iese din oraș. Sub cerul senin, asemeni lui Petru mergând odinioară spre Roma, știind că îl așteaptă moartea, se îndreaptă împreună cu ucenicul spre ultima reprezentație.

ROMÂNIAFILM prezintă
o producție a Casei de Filme Patru

Dorina Lazăr
Florin Zamfirescu
Corneliu Dumitraş
Dorel Vişan

în

NĂPASTA

un film de Alexa Visarion
după I.L. Caragiale
imaginea Vivi Drăgan Vasile

Năpasta

1982

„Filmele lui Alexa Visarion de până acum sunt filme de autor… (…) *Înainte de tăcere*, *Înghițitorul de săbii, Năpasta* vorbesc despre o lume închisă în care suferințele individuale se descarcă, explodează în suferința destinală. Sunt neliniști care întăresc conștiința. Poate Visarion e singurul regizor de film exaltat de singurătate care construiește cinematografic din zbucium și noblețe odiseea întoarcerii ființei spre ea însăși.”

(Lucian Bratu[20], în cursul unei întâlniri cu studenții, la UNATC, 1985)

L-am simțit aproape pe Caragiale o singură dată în viața mea. Cumpărasem *Moftul Român* și textele din cartea aceea mă impregnaseră atât de mult de universul autorului, încât îl simțeam gata să sune la ușă, să-mi intre în casă. Eram dispusă să beau ceaiul din două cești, cafeaua, de asemenea. La nivel de lectură mi s-au mai întâmplat apropieri de universul acestui artist. La nivel de montare scenică însă, niciodată.

Și ce i-aș putea spune lui Alexa Visarion care scrie în *Goana pe nisip*: „Caragiale este, pentru mine, o chemare fără sfârşit.”?... În urma vizionării *Năpastei*, așa cum a descifrat-o el, aș putea spune doar… „Mulțumesc!”

Distribui prin acest jurnal de spectator o analiză film pe texte caragialiene despre care am scris cu ocazia unei conferințe la Chișinău și pe care am numit-o ***Esență și expresie*.** Mi-a fost imposibil să nu prind în articol și ceva despre filmul meu preferat, *Înainte de tăcere*.

După articol, urmează transcrierea descifrării regizorale pe care a făcut-o chiar Alexa Visarion în timpul unui curs din cadrul școlii doctorale

[20] Lucian Bratu, regizor și profesor universitar la UNATC București. Din filmografie: *Tudor* (1962), *Angela merge mai departe* (1981)

de la Iași. Acela a fost momentul în care am înțeles că nu pot spune nimic mai mult decât a făcut regizorul; în cele din urmă, mă voi opri la jocul actorilor, pentru că ei sunt o generație întreagă care poartă în sânge și în creier universul filmic al lui Alexa Visarion…

Alexa Visarion și textele caragialiene – esență și expresie

Pe 30 ianuarie 2012, Alexa Visarion a fost invitat la Radio România Cultural pentru a vorbi despre Ion Luca Caragiale. Se împlineau 160 de ani de la nașterea scriitorului și un secol de la dispariția sa, iar anul în cauză fusese declarat anul Ion Luca Caragiale. Gândită și coordonată în cinci reprize de către gazdele emisiunii „Vorba de cultură”, prezența lui Alexa Visarion a dezvoltat subiectul într-un dialog lipsit de prejudecăți și de șabloane cu Ema Stere și Attila Vizauer, în triplă ipostază de regizor de teatru, regizor de film și profesor. Deși s-a petrecut în 2012, întâlnirea rămâne o mărturie oricând valabilă, ea creând peste timp o descifrare a creației lui Alexa Visarion bazată pe texte caragialiene și, în egală măsură, o înțelegere a modului în care acesta pătrunde și explorează opera. Caragiale îi susține demersul: „Cu cât mai târziu a venit artistul sau gânditorul pe lume, cu atât îi trebuie mai multă originalitate și mai mare putere de concepție, pentru a covârși capitalul din ce în ce mai sporit de gândire umană și pentru a găsi forma nouă”[21].

[21] I.L. Caragiale, op.cit., p.142

Pentru regizor este necesar un dialog ființial cu opera pe care vrea să o reprezinte, materializînd-o scenic sau filmic, astfel încât să i se reveleze etapă cu etapă într-un mod deplin. Este imposibil, crede Alexa Visarion să mergi pe drumuri comune în raport cu o operă majoră (aici, Caragiale) atunci când înaintezi și cauți întâlnirea. Riscurile banalizării sau ale „ineditului" de dragul formei apar doar când regizorul este ghidat de spectacologia operei respective. Alexa Visarion nuanțează diferența între gândirea lui Caragiale asupra teatrului și creația dramaturgică a marelui clasic[22]. Viziunea în reprezentare devine posibilă, chiar inevitabilă deoarece opera este vie, iar *viul* operei poate deveni creator în măsura în care întâlnește *viul* investigației regizorale. Astfel, dialogul cu opera naște o întâlnire inconfundabilă atât pe palierul reprezentării (regizor – operă), cât și pe palierul percepției (spectator – spectacol – operă)[23]. Există așadar

[22] Caragiale însuși consideră în studiile sale teoretice asupra teatrului că viața valorilor se întemeiază pe opera de libertate și neîncetată perfecționare a receptivității generațiilor viitoare.

[23] „Petre Țuțea spunea că omul nu poate să fie creator pentru că el este creatură. Petre Țuțea avea dreptate în timp ce atingea pe dedesubt o subtilă nuanță. Creatorul din afara umanului, creând umanul a transmis acestuia și proiectul creației. În proiectul mare al nașterii, Creatorul transmite și proiectul de creativitate. Nu știm dacă îl transmite numai omului. Curajul de a fi altfel se leagă de un program al dezvoltării proprii, nu se leagă de un mod de a șoca, ci de un mod de a evolua. A fi altfel în raport cu ceea ce vezi, în raport cu ceea ce citești, ce faci, ce creezi, în diferitele etape ale vieții. Din cauza asta intră în discuție sursele de inspirație. Faci selecție proprie, te afli mereu în fața opțiunii: te interesează sau nu. Sursele de inspirație aparțin structurii psihice proprii, dar și datorită mobilității, cuprinderii, deschiderii acestei structuri. Aici intră în discuție și resursele noastre de a găsi. Avem deci obligația de a găsi resursele care întrețin acest tip de inspirație. Pentru asta trebuie să folosim orice tip de contact (uman, documentar, contact legat de experiență reală și de experiență imaginată) totul pentru a potența acel tip de revigorare interioară. Indiferent că ai cincisprezece sau optzeci de ani, dacă nu ești proaspăt tot timpul, nu ai energie. Să poți tu cu tine să-ți alimentezi din știință și neștiință propria stare de existență. Adevărul pe care îl găsim. Îl luăm cu noi, îl lipim cu noi cât ne trebuie și îl lăsăm să plece mai departe. Adevărul de care avem nevoie în profesie implică dezvoltare pe verticală și pe orizontală simultan. Un adevăr care resemnifică. Viziunile care resemnifică adevărul. Adevărul care strigă. Trebuie ca interpretarea, realizarea, să cucerească. Ce trebuie să se întâmple cu o imagine care îți dă un context, pentru ca ea să aibă rost? Fie prin rarefiere, fie prin încărcare (suprapunere), o imagine arată ceva. Acel lucru pe care îl arată nu trebuie să fie limitat la ceea ce se vede. Începe să funcționeze arta, creația, capaciatea de a crea revelație atunci când acel lucru vizibil rarefiat sau încărcat nu se oprește acolo și noi când vedem, la nivel mental pătrundem

posibilitatea unicității organice a întâlnirii dintre regizor și operă, deoarece în fiecare epocă universul caragialian se resemnifică prin dimensiuni *dincolo de lectură*, fără riscul de a se deforma sau de a se ajusta timpului.

Desăvâșindu-și arta de regizor de teatru prin film, observăm la Alexa Visarion forța acestei poetici a abordării unui text caragialian în două filme realizate la un interval de șapte ani[24], și legate între ele de existența unui spectacol al cărui scenariu l-a scris după *Năpasta*. Obiectiv vorbind, s-ar putea spune că spectacolul *Năpasta* a generat ambele filme. După *Cartofi prăjiți* cu orice, pe scena studioului Casandra, a urmat debutul pe o scenă profesionistă, la Teatrul „Tineretului" din Piatra Neamț, după ce se apropiase de același text în timpul Institutului de Artă Teatrală. Apoi, spectacolul a fost o certă reușită la Teatrul Giulești în 1974, jucându-se vreme de nouă ani, până în 1983, având numeroase turnee în țară și în afara țării (Elveția, Italia, Portugalia, Rusia, Germania, Austria, Ungaria) și obținând în *Premiul ATM*

---

prin magine dincolo de ea. Și începem să funcționăm ca participanți la un extracâmp (Gilles Deleuze); participăm la ceva care creează conexiuni (spectatorul activ, creator care repune în discuție ce se întâmplă pe scenă – nașterea perfectă a creației este între cei doi: public și spectacol) Deci, ceea ce se vede trebuie să trimită la ceva care nu se vede. Acel ceva care nu se vede este până la urmă, valoarea operei. Ceea ce se vede este o călăuzire spre ceea ce nu se vede. Extracâmpul este diferit pentru fiecare dintre noi fiindcă e format din necunoscute. Deci, ceea ce nu vedem, dar vedem prin minte cu ajutorul simțurilor, ne trimite spre judecată. Spuneam că publicul e creator, că el vede acel ceva neclar, incert care sugerează opera, iar opera finită nu face asta. Astfel, artistul creează prin conținutul operei sale un univers al spectatorului. Iar universul spectatorului face ca opera să fie din nou repusă în discuție, să devină importantă, mai importantă sau de o importanță pe care nu o putem clarifica, dar sigur o simțim. Acest extracâmp desemnează ceva ce există altundeva și nu se poate clarifica ci se poate doar potența la nivelul implicării mentale. În timp ce imaginea reală există, dincolo de ea se află o substanță. Această substanță de dincolo nu mai este o existență, ci este o insistență privind subsistența unei capacități creatoare. Și de asta ARTA este ÎNTÂLNIREA și nu este realizarea. Realizarea semnifică propunerea perimetrului magic al întâlnirii. Pentru asta trebuie să ne pregătim altfel. Trebuie să știm că în fiecare creație a noastră (actorie, regie etc) trebuie să avem *puțin în tot* și *totul în puțin.* Mă refer la interacțiunea care se creează între libertatea gândului și descoperirea în gând a unei finalități."(Conferința din 9 decembrie 2014, Ateneul Tătărași)

[24] *Înainte de tăcere,* scenariul și regia Alexa Visarion, ecranizare a nuvelei *În vreme de război* (I.L.Caragiale) realizată în 1978 și *Năpasta,* scenariul și regia Alexa Visarion, film realizat după piesa omonimă (I.L. Caragiale), în 1983.

Pentru Exegeză scenică și filmică a operei lui Ion Luca Caragiale (1979)[25]. În străinătate spectacolul a fost perceput ca întregire a unui text de valoare universală deoarece concepția spectaculară impunea la nivelul imaginii o cheie austeră, esențializată și expresivă atât la nivelul jocului, cât și la nivelul construcției sau arhitecturii scenice[26]. Pentru toți cei care nu au văzut spectacolul, filmul *Năpasta* păstrează o fidelitate de esență comparativ cu această punere în scenă: „Era interesant pentru lumea occidentală faptul că noi nu am adus în discuție un univers sătesc: o cârciumă, un cârciumar și o poveste de patimă și ură... Noi am construit în spectacol o tragedie. Accentul se muta pe ambiguitatea actelor umane, pe lupta dintre creier și sânge, pe durere și singurătate. Spectacolul nu mai vorbea despre o locație periferică, ci mărturisea destine umane care trăiau în sincopă, în explozie, în zbucium, în răspântie... trecutul și viitorul, ambele nesigure și bolnave de suferință. Cu alte cuvinte, spectacolul unea tragedia antică de povestea noastră de aici, din România care la rândul ei *chema* alte creații să se alăture *prin* și *în* spectacolul nostru.

Caragiale se poate citi prin el însuși, se poate citi prin ceea ce sugerează ascunsul viu al operei, dar se poate citi și prin Caragiale care se întâlnește și comunică cu Dostoievski și Gogol, Aristofan și E.A. Poe. Vorbim pentru prima dată de un autor care nu se închide într-o lectură oficializată. Un autor cu multe taine, enigme și stranietate. Caragiale este un autor de anvergură și amplitudine. Măiestria și virtuozitatea sa au impus revelații de marcă. Opera nu se oprește niciodată la conținut. Ea este o expresie stilizată, concretă și abstractă, poetică și dăruitoare de mister”[27].

---

[25] Este vorba despre premierea realizărilor spectacolelor *Năpasta*, *D`ale carnavalului, O noapte furtunoasă* și filmul *Înainte de tăcere.*

[26] *Năpasta* a obținut în 1979 Grand Prix la Festivalul Internațional de la Arezzo în Italia, pentru **Cel mai bun spectacol**.

[27] Radio România Cultural, emisiunea „Vorba de cultură”, 30 ianuarie, 2012

Tocmai această stilizare a expresiei reprezintă marca de lucru a lui Alexa Visarion, puntea dintre teatrul și filmul său, doza de teatralitate în film, încărcarea imaginii filmice cu sensuri multiple, astfel încât discursul se desfășoară simultan la nivelul gestului, apoi la nivel etic, la nivelul ideii, al gândului, deschizându-se în planul spiritului.

Analizând cele două filme cu rădăcina în universul caragialian, iese la iveală o nuanță care îl apropie, credem, pe Alexa Visarion de registrul gândirii lui Emil Cioran, și care îl dezvăluie drept un tip creator fidel lui Caragiale prin simțul tragicului – o componentă atât de necesară gândirii entuziaste la români din perspectiva lui Cioran și a gândirii de tip bășcălios/moftangiu din perspectiva lui Caragiale. „Regizorul trebuie să fie în primul rând un gânditor." scrie autorul celor două filme într-un volum autobiografic[28], iar spectacolul este mărturie și spovedanie. E singura fascinație pe care regizorul o acceptă. Urmărirea propriilor adevăruri interioare explică austeritatea expresiei în filmele sale; în egală măsură însă, aceste adevăruri personale se deschid către adevărurile care aparțin umanității. Prin asta, regizorul de film Alexa Visarion devine purtătorul autentic al autorului pe care îl ecranizează și, în egală măsură, un gânditor care intră în patrimoniul nostru cultural: „De când mă cuminţește bătrânețea, gândurile mi se curăță de iritabilitate și eroii mei sunt ipostazele trăirilor mele interioare." Această personalizare a întâmplărilor povestite prin imagini îl aseamănă cu Emil Cioran care, după ce a epuizat din tinerețe interesul pentru filosofia de catedră, a părăsit gândirea sistematică și speculațiile abstracte, pentru a se consacra unor cugetări profund personale: „N-am inventat nimic, am fost doar secretarul senzațiilor mele." Scrierile lui Cioran, chiar dacă sunt autoreferențiale, nu sunt propriu-zis confesiuni.

[28] Alexa Visarion, *Goana pe nisip*, Editura Biblyotek, București, 2012

Prin ecranizarea *Năpastei* (1985), trecem de înțelesul nenorocirii în registrul vinei tragice. Dezastrul destinelor celor trei personaje (Anca, Dragomir, Ion) vine dinăuntrul lor, ca tentație. Se poate vorbi astfel despre vina ancestrală a acestei lumi: Izgonirea lui Adam ca rod al tentației.

Personajele care primesc lovituri din exterior sunt în afara ordinii acestei lumi: un este nebun (Ion), iar celălalt personaj este o prezență hieratică tradusă în lumea materială prin consistența luminii de candelă (Dumitru). Loviturile primite din exterior au intensități diferite de la atingerea pe umăr (Dragomir pune mâna pe umărul lui Dumitru în timp ce acesta dansează cu nevasta, pentru a i-o cere pentru sine. Același tip de atingere precedă lovirea lui Dumitru cu cuțitul, din spate) până la lovirea sistematică a lui Ion la ocnă, lovirea imaginară a Ancăi pe care o face Dragomir cu toporișca, ciocnirea cănilor de vin pe care o face Gheorghe la Cârciuma popii, răsturnând sensul prieteniei în cel de pândă și atac pentru a-l deposeda de Anca.

Tentațiile blochează personajele într-o zbatere fără sens. Anca îl iubește pe Dumitru, Dragomir o iubește pe Anca și îl ucide pe Dumitru. Prigonit de patimă, Dragomir se lasă tentat de crimă și crede în cele din urmă că se va elibera prin fugă; frenezia eliberării însă, îl face să dorească să îl salveze și pe Ion. Destinul, ca instanță superioară, suprapune temporal fuga lui Dragomir cu chemarea în lumea cealaltă a lui Ion; o chemare care l-a condus de la ocnă spre camera de tortură a Ancăi, până la copacul lângă care Dumitru a fost ucis.

După reconstituirea crimei, Anca privește ultima scenă a fugarului din vârful dealului, poziționată asemeni spectatorului în teatrul grec; privește cum justiția divină intervine prin Ion care, sinucigându-se, îl lasă făptaș aparent pe făptuitorul real al crimei vechi.

Ceea ce o transformă pe Anca în eroină tragică este lupta pe care o poartă în ea însăși atunci când, asemeni Ifigeniei cărându-și fratele spre îngropare, îl târăște pe Ion spre casă, pentru a-l îngropa creștinește: Anca: „Acu` ce stai? Fugi!” Dragomir: „Vino și tu!” Anca: „Asta nu se poate!” Sau lupta dintre strigătul numelui lui Dragomir după ce l-a dat pe mâna jandarmilor, și rostirea verdictului răzbunării. Învăluită în bănuială vreme de nouă ani până la aflarea adevărului, ca martoră a justiției divine, Anca este rostogolită între iubire și dreptate, între datoria de nevastă dintr-o căsnicie și din cealaltă...

Gheorghe și Muta de la Cârciuma Popii continuă într-o dreaptă orizontală destinele Ancăi și al lui Dragomir. Gheorghe, cel care ia lumânarea rugăciunii în mod indecent și aprinde cu ea lampa ca s-o poată vedea mai bine pe femeia dorită, care întrerupe scena violului lui Dragomir nu ca s-o salveze pe Anca, ci ca să se pună în poziția partenerului ei, care strânge cioburi și var după scandalul conjugal dintre Dragomir și Anca, Gheorghe, cel care se bucură precipitat fugind zi de zi după Anca și legându-l fedeleș pe Dragomir, ca să-l trimită la ocnă. La celălalt capăt al liniei se află Muta într-un elan de dragoste imposibilă față de Dragomir. În egală măsură, ea este semnul răsturnat al iubirii lui Dragomir față de Anca. Personajul Mutei din filmul *Năpasta* umple un spațiu al tăcerii pe care regizorul l-a conturat și în primul său film *Înainte de tăcere* (1978), creat după nuvela *În vreme de război*.

În acest prim film al său, Alexa Visarion a transformat tăcerea în liantul dintre personaje. Sau a luat secundele de tăcere – timpul viu în teatru și le-a imprimat pe imagine, sau a dezvoltat tăcerea ca element antropologic teatral, așa cum a fost enunțat de Caragiale[29], în limbaj filmic. Oricum ar fi,

[29] „Vorbele fără ochi au prea puțină căldură. Ochii fără vorbe pot spune multe. Și nu numai ochii, ci și sprâncenele pot fi mai elocvente decât gura.”

a făcut-o într-un mod care transformă filmul în bijuterie cinematografică. Este greu să uiți elocvența acestui film în care se vorbește atât de puțin în raport cu discursul subtil al imaginii. Aceia care au s-au hrănit vreodată din preaplinul tăcerii știu că „Tăcerea este mediul și limbajul ființei, fiind limbajul primordial. Ea presupune și conține în sine toate cuvintele posibile, este rezerva lor infinită. În acest fel, tăcerea este limbajul suprem, limbajul lui Dumnezeu.[…] Tăcerea este nu numai matricea, pântecele născător și principiul cuvântului. Ea nu este numai condiția existențială și modul suprem al ființei ci este chiar partea cea mai adevărată și mai grea a ființei.[…] Tăcerea nu este numai începutul, principiul ființei și misterul ei, ci și împlinirea și sensul ei. Greutatea ființei o dă tăcerea și nu cuvântul”[30].

După cum a spus și regizorul cu diferite ocazii, în *Înainte de tăcere* regăsim personaje din universului *Năpastei,* rătăcite și străbătând căile întregii opere caragialiene. Regăsim în scenariul semnat de Alexa Visarion și teme ale nuvelei *Păcat*: păcatul ca destin (Stavrache, Anei: „Eu n-am vină. Păcatul era la el.”).

Discursul tăcerii este complet. Conține și celălalt pol, al risipei de cuvinte (zgomotul) care se asociază în film atmosferei bâlciului ce tescuiește lumea.

Cadrele „roții de plăceri... unde uiți de lume și dureri” din *Înainte de tăcere* sunt parabola lumii pe dos. Lumea este un carusel, o împărăție a nimicului. Lipsit de personalitate omul, devenit *nimeni*, supus tiraniei verbale și exasperării, trăiește. „Piesa nu se mai știe de mult și deloc; o cârcăleală ca vai de capul ei a lumii și al nostru al privitorilor. Tragedia te face să râzi, comedia, să plângi. Dar cum poate merge un așa teatru cu decor, cu mult

[30] George Remete, *Cunoașterea prin tăcere,* Alba Iulia, Editura Reîntregirea, 2011, p. 13

decor cu strălucit decor și cu tobă mare? Orbești ochii, asurzești urechile, ca să nu mai încapă pretenții de înțeles”[31].

Țesătura scenariului include organic situații cehoviene. Pare că Ana, așa cum a imginat-o Alexa Visarion se înrudește cu personaje cehoviene din *Unchiul Vania* și *Trei surori*. Dialogul dintre ea și Petre, flăcăul de pripas pe care l-a luat Stavrache să-i slujească la han pentru mâncare, pare dialogul dintre Elena Andreevna și Ivan Petrovici: „Ana: S-a dus viața. Pentru ce? Am îmbătrânit și n-am trecut niciodată de coama dealului. […] Câtă pustietate. Petre: Stai dumneata aici și nu simți lumea… Ana: Ce-o fi dincolo? Petre: Tot oameni și necazuri.”

O altă replică cehoviană străbate contextul poveștii lui Stavrache în strigătul lui disperat: „Trebuie să trăiesc!”. În *Cehov*, Sonia îl liniștește pe unchiul Vania după plecarea Elenei: „Ce să-i faci, trebuie să trăiești... Ne vom odihni... Vom trăi un șir lung, lung de zile, de seri nesfârșite […] și vom trudi pentru alții […] fără să cunoaștem odihna și când ne va sosi ceasul vom muri supuși”[32].

Tema fundamentală a celor două filme, *Năpasta* și *Înainte de tăcere*, este păcatul cu urmările sale: suferința și însingurarea. Textele caragialiene, învăluite de demonismul dostoievskian, rămân atât de aproape de viața cotidiană... Poate și prin asta Alexa Visarion este o prezență distinctă în filmul românesc contemporan. Dar câți pot înțelege asta?...

[31] I.L. Caragiale, *Despre teatru,* București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957
[32] A.P.Cehov, *Teatru,* București, Editura Univers, 1970, p.125

„Năpasta”, după vizionare
Sala Studio Teatru a Universității de Arte „George Enescu” Iași

Alexa Visarion.: După cum vedeți, este vorba de o translare filmică cu inspirație dublă: opera lui Caragiale, având ca punct de sprijin *Năpasta*, dar și deschiderea spre universul negru din *Păcat*, *Făclie de Paște*, *În vreme de război* (poate că nu întâmplător am făcut mai întâi filmul *Înainte de tăcere);* apoi accentul pe tensiunea permanentă între religiozitatea și instinctualitatea prezente în psihologia poporului român.

Spuneam că tema care include filmul ca reprezentare este structura textului. De data aceasta structura textului a fost radiografiată și nu înțeleasă. E vorba de o radiografie în sensul de pătrundere. Din plecare Caragiale oferă o dramă. De ce o numim dramă? Pentru că se bazează pe o răzbunare. Or, în înțelegerea mea, conceptul și transfigurarea în spectacol de teatru, apoi în spectacol de televiziune și în acest film se referă la o tragedie. Se schimbă așadar accentul de pe dramă pe tragedie.

Apoi, începe o luptă cu două tipuri de spectacole, unele cunoscute de o parte dintre noi. E vorba despre spectacolul TNB-ului cu *Năpasta*, spectacol care a rezistat numai prin interpretarea lui Emil Botta în rolul lui Ion Nebunul. Restul distribuției, cu toate că jucau Irina Răchițeanu și Toma Dumitriu, nu conta, devenea secundară. Apoi, a fost o a doua reprezentare a acestei piese jucată simultan cu spectacolul meu *Năpasta* (așa s-a întâmplat), în regia lui Ion Cojar, cu o distribuție valoroasă: Costel Constantin, Silvia Popovici, Florin Piersic (în Ion nebunul). Prima montare era a lui Miron

Niculescu, un regizor profesionist lipsit de anvergură. Cu toate că la Naționalul bucureștean era o distribuție foarte bună, iar spectacolul pe care îl făcusem eu – și aici e un lucru important – actorii sunt distribuiți pentru prima dată *altfel*: Florin Zamfirescu (Ion nebunul) într-un rol de adâncime, deși înainte de acest rol nu mai jucase tragedie. Dorina Lazăr, actriță de comedie chiar mi-a zis că e *subretă* când am distribuit-o în rolul Ancăi și a crezut că vreau să lucrez cu ea în registrul comic. Corneliu Dumitraș (Dragomir) jucase până atunci doar tineri *furioși*, neadaptați social.

Am pornit înțelegerea acestei lumi de la o fotografie a lui Iancu Brezeanu în rolul lui Ion nebunul. Iancu Brezeanu a fost actorul favorit al lui Caragiale. Era un actor de geniu, inteligent. Găsisem, deci această fotografie. Eram student în Anul II... Imaginea pe care o priveam trimitea spre ceva care nu era un Ion nebunul cunoscut nouă; sau nu era Ion nebunul așa cum îl văzusem la Teatrul Național din București în spectacolul celebru difuzat și la televiziune în care Emil Botta, un mare actor, crease nebunul poetic; Emil Botta își construise însă nebunia ca pe un spectacol de sine stătător, în spatele căruia nu se afla nimic altceva. Or, fotografia pe care o văzusem eu reprezenta un chip liniștit, fără nicio grimasă, de parcă ar fi venit dintr-un spectacol făcut altundeva... Îmi părea mai degrabă că văd nebunul din *Regele Lear*. Asta, pentru că Iancu Brezeanu avea un anume tip de *liniște*. Studiind mai departe am aflat că spectacolul *Năpastei* s-a ratat aproape tot timpul, chiar și când a fost jucat de mari actori ca Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu sau Constantin Nottara pentru că se juca doar partea patetică, dramatică, primul strat al piesei. Și atunci am înțeles pentru prima dată că un autor adevărat coexistă în opera sa pe de o parte cu propria genialitate, când e vorba de Caragiale, și pe de altă parte cu teatrul epocii în care este jucat; că acel teatru al epocii impune anumite lucruri care nu rezistă în timp și care pervertesc, decalibrează opera. Apoi, a intrat în discuție și toată disputa

privind „plagiatul”, motiv pentru care *Năpasta* nu era asimilată de publicul iubitor de Caragiale, publicul marilor comedii. Procesul de plagiat, procesul Caion, a fost de fapt o înscenare în spatele căreia s-a aflat Alexandru Macedonski. Barbu Ștefănescu Delavrancea a pledat apărându-l pe Caragiale, ca reclamant. Nu s-a găsit piesa după care Caragiale făcuse „plagiatul” și atunci Caion, un scriitoraș de mâna a treizeci și patra, a spus că de fapt *Năpasta* ar fi o copie după *Puterea întunericului*, de Tolstoi. În felul acesta Caragiale a câștigat procesul de calomnie, dar nu a primit despăgubirile morale cerute.

Piesa lui pornește de la un fapt real, de la o discuție avută la o cârciumă de undeva în Argeș, unde venise să le servească vin la masă o cârciumăriță „dată dracului”…, Suchianu s-a uitat cu subînțeles la Caragiale, iar Caragiale a replicat: „Ei, ce femeie frumoasă aveți voi aici!..” și atunci cineva de la o masă alăturată a mormăit: „S-a făcut prăpăd pentru femeia asta, boierule!...” Această replică a născut, într-un fel, povestea *Năpastei*.

În piesa lui Caragiale, citită profund, descoperi filonul tragic din plin; în primul rând, din titlu: Nu se cheamă *Răzbunarea*, sau…crima, ci *Năpasta*. Năpasta este ceva dat, face parte din destin; cuvântul provine din limba rusă și evocă un destin care vine peste tine, provocat dinăuntrul tău și nu din afara ta. Și acest aspect m-a făcut să mă gândesc că trebuie să apropii universul piesei de tragedia antică. Am eliminat tot ce era pitoresc și descriptiv în text. Unul dintre aceste elemente era chiar în indicația de decor: „La cârciuma lui Dragomir”. Dintr-o dată îl fixa, îi fixa o origine socială, cu toate că pe tot parcursul piesei lui Caragiale, nu intră nimeni în cârciuma aceasta. Ideea de cârciumă îl făcuse pe scenograful de la Teatrul Național, pe Tofan, să construiască interiorul deasupra unui beci. Dar beciul sugera la Caragiale și mormântul („Hai, colea în beci, scoatem banii… și plecăm”). Locul acțiunii

este deci construit pe un mormânt. Să ne aducem aminte de mitul atrizilor în care mormântul cheamă, trimite semnale.

Mai era o problemă în această piesă, și anume replica finală: „Dragomire, faptă pentru faptă și năpastă pentru năpastă”. Dintr-o dată se dădea un verdict și intra în discuție ceva care ar fi putut sugera, sau în orice caz, a născut multe contradicții și controverse… *monstruozitatea* Ancăi… Cum să stai nouă ani cu un bărbat, iar în al noulea an, cu unul înainte de prescriere să reușești să-l prinzi? Erau întrebări din cauza cărora mulți au spus că piesa este nerealizată, un text care nu ar mai trebui luat în discuție în integralitatea operei lui Caragiale. Alții au apărat piesa susținând că Dragomir a stat nouă ani cu Anca fără să o atingă, fără o relație împlinită bărbat-femeie. Erau opinii legate de soluțiile dramaturgului pe care Caragiale nu o explica.

După cum am spus, pentru mine au fost fundamentale fotografia pe care am văzut-o și apoi… m-a marcat o replică: „Și era pădurea singură”. La replica asta am reacționat promt pentru că mi s-a părut demnă de universul eminescian. Atunci am simțit în Caragiale un autor care în afară de universul sarcastic, cu trâmbițe, sloganuri și flamuri, cu „bobor” și „monșer”, conține o profundă, tulburătoare valență tragică îmbibată de poezie…
Și așa am înțeles de unde venea eroarea: Când Botta intra în scenă vedeai nebunul și începea recitalul. Or, textul arată că Anca și Ion vorbesc o pagină și jumătate ca doi oameni normali, firesc, și abia apoi el îi spune: „Vezi că eu sunt nebun”. Iar femeia nu înțelege și întreabă: „Nebun?” Iar Ion răspunde: „Da, dar nu mă apucă întotdeauna”.

Și deodată mi-am dat seama că piesa se jucase fals tot timpul. Pentru că de fapt este vorba despre o normalitate stranie, misterioasă, incitantă… ceea ce descoperisem în fotografia cu Iancu Brezeanu.

Pornind de aici, am început să mă gândesc care e relația între Dragomir și Anca. Și relația este dostoievskiană: un amestec de dragoste și ură între acești trei oameni – întotdeauna sunt trei cu toate că al treilea nu este totdeauna același: o dată este Ion, o dată este Dumitru. La un moment dat, am avut o dispută cu Gina Patrichi, care a zis că Anca trebuie să arate într-un anumit fel și că senzualitatea ei provoacă de fapt crima. Eu cred că Anca este o femeie normală, fără o distincție erotică specială. Bărbații în general nu măsoară bustul sau înălțimea picioarelor atunci când se îndrăgostesc, ci se omoară între ei pentru altceva, tainic în orice femeie. Și dintr-o dată am schimbat perspectiva lecturii. Criminalul nu este criminal în sensul obișnuit. Criminalul e cel slab, este victima propriei slabiciuni vinovate. Altfel descifrăm acum întreag universul piesei.

Apoi mi-am dat seama că Anca, la fel ca celelalte personaje, când vorbește, (la fel ca noi toți în viață) nu spune tot timpul adevărul. Deci nu aflăm întotdeauna adevărul în replici. Am învățat asta de la Cehov. În Cehov nu replicile dau adevărul. Din contra, ele deturnează, trimit spre alte zone de înțelesuri de cele mai multe ori. Și ca să ajungi la esențe:

1. Trebuie să elimini pitorescul care ucide pateticul.
2. Trebuie să aduci ambiguitatea în prim plan.
3. Trebuie să găsești vinovăția și victimizarea la toate personajele. (Și Antigona și Creon au dreptate, cum spune Albert Camus.)

Deci, în *Năpasta*, coexistă *Neînțelegerea* lui Camus, universul dostoievskian al posedaților și obsesiva *Crimă și pedeapsă* destoievskiană, există toți în această piesă în care Caragiale nu a copiat din nimeni nimic, dar pur și simplu avea, ca orice artist de anvergură, tentațiile de a se inspira, de a cunoaște. Caragiale folosește straniul, bizarul prezent și în comedie, dar, în

același timp, aici totul îl tulbură, îl neliniștește și pe el. În timp ce reacționează promt cu luciditate tăioasă la viața socială și politică, autorul descoperă, forând înăuntrul omului infinitul mic, necunoscut, tainic. Citiți *Grand Hotel Victoria Română,* vedeți ce stare domină noaptea aceea de coșmar când el, autorul, iese din hotelul - capcană pentru a se elibera. O stare cu totul specială. Și descrierea folosește procedee cinematografice și sugestii de analiză teoretică contemporană nouă (colajul, elipsa, exformația).

De la ocnă se vine, la ocnă se pleacă. Filmul nostru începe cu venirea lui Ion de la temniță, într-o pustietate în care pământul și cerul dau naștere unui perimetru existențial; și se termină cu plecarea spre ocnă a lui Dragomir într-un spațiu saturat de violență, agresivitate, behăitul oilor și lătratul câinilor – spațiu al haosului și al înfrângerii.

Acțiunea scrijelește, reacțiile ne scrijelesc. Există o muzică care pune în valoare tăcerea. Când am vorbit cu Aurel Stroe, compozitor care scrisese chiar opera *Choeforele*, inspirată de tragedia antică, pe care a montat-o în premieră Lucian Pintilie la Avignon, el mi-a spus: „Am înțeles, să facem o muzică… care să sublinieze absența muzicii". De asta în film tăcerea e punctată, se compune prin zgomotul pașilor… Camera goală, o cameră care *sună* de parcă ar fi cameră de rezonanță. Realist vorbind, este camera de tortură într-o casă izolată, în care umblă de colo-colo un șobolan.

O atmosferă de liniște… Vladimir Găitan, care debutase cu mine în *Cartofi prăjiți…*, când a văzut și simțit această liniște din platou ne-a spus: „Voi sunteți nebuni? Ce faceți aici, vă rugați? După o vreme a șoptit: „Măi, aici e altar…" La filmare nu vorbea nimeni pe platou, toți *intrau* în ceea ce aveau de făcut ca într-un ritual. Dealtminteri, întreg filmul e un ritual al mărturiei și ispășirii, ritual al necunoscutului lăuntric nostru, al războiului dintre creier și sânge.

Dragomir a ucis provocat de o chemare rostită întâmplător. Anca: „Am bărbat, lasă-mă-n pace!” Nu a zis că nu-l iubește. Din replica ei se înțelege mai degrabă: „Ai venit prea târziu. Ce să fac?” Vedeți, Caragiale știe să creeze nuanțele. Dragomir, slab și posedat, stăpânit de o iubire culpabilă, îl omoară pe Dumitru mișelește, pe tăcute. Îl înjunghie pe la spate, fără să-l privească, îl lovește continuu într-un frison spasmodic... Iar Dumitru se întoarce și îl privește. Are bărbăție. Opțiunea Ancăi era între un bărbat cât un munte, senin în dragostea sa, și un altul disperat, îmbolnăvit de patimă, pe care femeile vor întotdeauna să-l salveze. Poate așa se poate înțelege mai adânc de ce și cum s-a născut căsnicia Anca-Dragomir.

Anca are vinovăția ei. Stă cu Dragomir și, după intuiția mea, au o viață normală până când el nu reușește să mai aibă raporturi erotice împlinite din cauza obsesiei crimei. Și atunci, încet-încet, ea, care intrase în viața normală cu Dragomir, este conectată din nou cu Dumitru. Vedeniile și prezența lui Dumitru fac parte acum din spasmele si obsesiile lor erotice. Dragomir este cel care îl întreține viu pe Dumitru. Psihoză. Și Anca nu-l poate bănui pe Dragomir decât în al nouălea an, când obsesia, alerta au ajuns la amplitudine maximă. Criză și delir, paroxism emoțional și surpare.

Criza este în al nouălea an, iar acțiunea lui Caragiale exploră exact și strict tocmai acest timp. În al nouălea an se apropie eliberarea și Dragomir vrea ceva. Vrea ca Anca să afle adevărul, să-l iubească și să rămână cu el; să poată face pomană amândoi pentru mort. Ceea ce nu permite religia și nu permite nici viața. Și atunci se naște ura care, asimilată continuu, devine mobil al răzbunării pentru Anca.

Aici ne întâlnim cu un alt traseu. Anca suferă, dar suferința ei este susținută de ideea de a afla adevărul. Ciudat este că, aflându-se adevărul, nu se întâmplă să fie pedepsit vinovatul. Aflându-se adevărul se continuă cu minciuna cu mistificarea. Dragomir este condamnat pentru uciderea lui Ion

pe care nu l-a omorât. Caragiale este un autor de geniu. Știe să construiască o intrigă surprinzătoare de care n-a ținut cont până acum niciun regizor…

Deci, în *Năpasta*, de la ocnă se vine, la ocnă se pleacă, și judecata o fac totdeauna cei care n-au dreptul s-o facă.

Am inventat personaje. Am inventat personaje întotdeauna când am lucrat în film. În *Înainte de tăcere*, pe Dumitru, personajul jucat de Mircea Diaconu, iar aici, pe Rafila - Muta. Au apărut interpretări în presă: „Acum știm, Dragomir de fapt trăiește cu Muta, de asta n-are viața sexuală cu Anca". Eu nu știu dacă trăiește cu Muta și nici nu mă interesează. Știu că întotdeauna când alergi iubind pe cineva, altcineva te iubește și gonește după tine. Asta e de când lumea. Ați văzut că Răzvan Vasilescu joacă în *Năpasta* un alt nebun care așteaptă la rând? Nu vorbește nici el tot filmul! Privește. În toate filmele mele există un personaj care tace. De data asta este Rafila cea mută și sunetele ei. Răzvan însă nu scoate niciun sunet. O privește pe Rafila. Rafila, la rândul ei, e posibil să aibă un sentiment de înțelegere a suferinței lui Dragomir. Dragostea ei pentru Dragomir cuprinde sfere fizice, dar și sfere care fac parte din sensibilitatea omului bolnav. Din muțenia pe care eu o exploatez în acea scenă sarcastică, în care mesenii o obligă să cânte, muta scoate sunetele durerii. Durerea pe care Dragomir o înțelege și o smulge pe Rafila din această mascaradă grotescă.

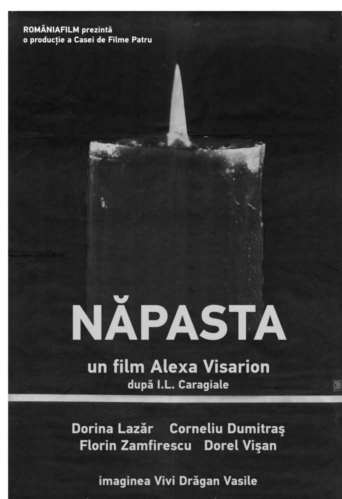
Între aceste planuri care încep să se complice există un loc auster, casa izolată… o masă care cheamă amintirile, obsesiile viețuind cu oamenii, viii și morții, în același loc, în același timp. Un prezent al durerii... Și totul se întâmplă în Săptămâna Mare. Atunci l-a înjunghiat Dragomir pe Dumitru. Și au trecut nouă ani. În text există această sugestie. Nu este o precizare exactă, dar nu excludem perfecțiunea mecanismului.

Și… cârciuma popii… Există o sugestie în *Năpasta*. Ar fi putut să fie „Popa" numele cârciumarului, sau ar fi putut fi cârciuma preotului din sat. Și

chiar așa apare ea în film. Ea adună pe Gheorghe, învățătorul satului, cel care face opinie și educă, dar care dă târcoale Ancăi de când era nevasta lui Dumitru. Gheorghe, amestec de șiretenie și sexualitate, este intelectualul satului, ca și preotul, ca și notarul, ca și primarul. Și ei toți se află la cârciuma Popii, iar după o noapte de beție îl vor judeca pe Dragomir și vor da verdictul vinovăției.

Satul este abulic. *Năpasta* e o piesă de noapte. Noaptea când se deregleaza stările, noaptea din *Carnaval* cu identitatea împrumutată de la garderobă, noaptea *Nopții furtunoase*, noaptea de coșmar din *Grand Hotel Victoria Română*, dar și noaptea *Năpastei*, când stările se declanșează în om cu ferocitate, exploziv, fără limite. Atacă ființa toate, cu aceeași intensitate. Sunt ca *Furiile* nevăzute, tăinute în noi.

În film vine și dimineața, Soarele. Zorii mijesc prin obloane. E însă un soare ucigător. N-am vrut să fie color, fiindcă un soare color are altă lumină, binecuvântată, nu ucigătoare. Acum intră lumina judecății mincinoase și a verdictului nedrept. Dorina Lazăr arată din ce în ce mai bine spre final, când suferința începe s-o stăpânească și înăuntrul ei neliniștea dă rod. Pe cine a apărat? Pe cine pedepsește? „Dragomire, faptă pentru faptă și năpastă…" și nu mai poate spune nimic. Nu mai înțelege nimic. A uitat... A uitat ce s-a întâmplat acum sau atunci… Uitarea și durerea îngemănate sunt filmul *Năpastei*.



ROMÂNIAFILM
prezintă
o producţie a Casei de Filme Unu



ÎNAINTE DE TĂCERE

un film de Alexa Visarion
inspirat de opera lui I.L. Caragiale

LIVIU ROZOREA   VALERIA SECIU   ION CARAMITRU
MIRCEA DIACONU   FLORIN ZAMFIRESCU

imaginea Nicu Stan

Înainte de tăcere
1978

> „Cred că știi că m-am opus vehement și nu am dat avizul Uniunii (ACIN) ca dumneata să debutezi în film, fără a face asistență de regie (…) așa cum au făcut Ciulei și Pintilie, pe lângă Victor Iliu. Acest film la care m-a adus Roxana Pană (critic de film) mai mult cu forța, *este o capodoperă* și îți spun eu, care nu știu dacă am talent, dar cu certitudine să fii sigur că știu cinema ca nimeni altul. O capodoperă! Ai momente antologice, interioarele, bâlciul, coșmarurile…Bine că nu ai învățat nimic de la noi!"
>
> (Iulian Mihu[33], la avanpremiera filmului *Înainte de tăcere* la Festivalul de film Costinești, 1978)

Înainte de tăcere deschide poarta stihiilor, așa cum percepe și dezvoltă regizorul, în arta sa, această dimensiune întunecată a omului. Realizat după nuvela caragialiană *În vreme de război,* filmul lui Alexa Visarion este o variațiune pe aceeași temă, marcând în ordinea cronologică a filmelor sale începutul obsesiei pentru omul-prizonier al propriilor neliniști. Filmul lui Alexa Visarion dezvoltă o poveste esențializată și fotografiată simultan. Stilizare la nivelul situării în spațiu și timp a poveștii, a hanului în care se petrece acțiunea (izolat pe coama unui deal), la nivelul personajelor inventate pentru a crea balansuri și contraste între stări, la nivelul jocului actoricesc.

La o primă lectură, pot fi lesne recunoscute tehnici cehoviene asimilate (frânturi de dialoguri, modalitatea de expresie specifică unor personaje creată prin priviri și atitudini paralele cu dialogurile), obsesii ale acestora transformate în frământarea specific dostoievskiană prin punere de

[33] Iulian Mihu, regizor. Din filmografie: *Felix și Otilia (*după romanul *Enigma Otiliei* de George Călinescu (1972), *Lumina palidă a durerii* (1980)

accente religioase, sau reflexii tarkovskiene în construcția filmului prin inserarea în poveste țăranilor aflați în bejenie; mă gândesc aici la fresca socială realizată de Tarkovski în filmul *Andrei Rubliov* (1966).

Înțelegem însă acum, spre sfârșitul acestui jurnal de spectator, că ne aflăm în fața unui mod particular de expresie care utilizează instrumente cunoscute pentru a-și crea propriul stil, absolut original.

Personal, așez înaintea *Năpastei* debutul în film al lui Alexa Visarion pentru că aici regizorul combină impetuos trei planuri de construcție: *scenariul*, *jocul actorilor* ca o creație paralelă în care textul devine pretext pentru joc și *fresca socială* care pare să încadreze construcția filmului, când de fapt îi amplifică dimensiunea atemporală. Toate aceste trei aspecte te ajută să urmărești cadru cu cadru esențializat și în același timp specific, încadrat în timp și simultan atemporal. Jocul actorilor transformă filmul în capodoperă. În rolul lui Stavrache și al Anei Alexa Visarion a distribuit doi actori care posedă o mare abilitate de a detecta și de a exprima stări prin puține cuvinte. Or, știm că starea este frecvența de undă pe care o preferă regizorul în construcțiile sale dramatice sau de film. **Starea** permite actorilor să dezvăluie în scenă tot ce nu poate fi controlat prin tehnica profesiei, tot ce ascunde ființa lor. Actorul trăind și eliberând starea operează cu acest mijloc de expresie, fiind, simultan, relaxat și concentrat[34]. Valeria Seciu în rolul Anei joacă tot ce am văzut mai feminin vreodată în vreun film românesc. Am fost uimită să văd că intră în distribuție ca fiind frumoasa disputată. Nu mi s-a părut niciodată o femeie frumoasă. Pe scenă, în joc, e limpede însă că i se întâmplă ceva ce depășește imaginația oricărui spectator[35]. Spațiul de joc al acestei actrițe este…privirea și chiar nu contează în ce limbă vorbește; ar fi putut să-și spună puținele cuvinte în orice limbă de ciculație. Prin acest rol al

---

[34] ibidem.

[35] „Frumusețea sa ține de modul cum reacționează vizibil la orice foșnet, la orice tresărire." (Ziarul „Metropolis", 31 iulie 2015, *Valeria Seciu. Fragilitatea strivitoare.)*

ei realizez că Valeria Seciu este o actriță de calibru internațional[36].

Apoi, din punctul meu de vedere, atât de subiectiv, Liviu Rozorea încarnează în Stavrache tot ce a pipăit vreodată Alexa Visarion ca stare. Intuiesc în jocul actorului o descătușare a actorului prin regizor și a regizorului prin actor. Cred că priviți dintr-un anume unghi, cei doi sunt structuri foarte asemănătoare. Actor de structură germanică, cu o expresivitate conținută, Rozorea joacă în Stavrache un personaj inteligent și tragic. Prin privirea lui Stavrache înțeleg că filmul, creat în aceeași luptă dintre instict și religiozitate ca sublimare a instinctului, și nu ca ordine morală, vorbește despre Marea Cădere a omului, o cădere în serie a personajelor, multiplicarea păcatului originar: „Eu n-am vină, păcatul era în el.” - spune Stavrache la un moment dat, însă cel care judecă este orbit de păcatul posesiei; crede că se poate mântui prin agoniseală.

Există o scenă absolut minunată în care Nebunul (Mircea Diaconu) și Stavrache se află în același pâlc de stuf la fel de rătăciți, pustiiți, fără sens: „Cine ne poate mântui, Dumitre?” întreabă Stavrache la fel ca Ivan Petrovici pe Sonia către finalul *Unchiului Vania*. „Trebuie să trăiesc. – își răspunde Stavrache aici, amăgindu-se singur - Am avere, am bani, am nevastă tânără!” Dar este aidoma fratelui său (Ion Caramitru), preotul hoț, preotul haiduc, văduvul lacom, cel care își întoarce vocația umană de *a dărui* în *a răpi* și care o face prin FRUMUSEȚE: frumusețea fratelui răpitor suprapusă pe chipul Mântuitorului căruia i-a jurat credință. În prima sa apariție nu-i vedem chipul, îl joacă pe necunoscutul care-o atrage pe femeie. Vine călare pe un cal făcut „să întreacă poterile”. Ana (Valeria Seciu) sare de la masă la auzul nechezatului de cal, pentru a-l întâmpina pe necunoscut. Apoi, după ce

[36] Îi sunt recunoscătoare Cătălinei Buzoianu pentru portretul pe care i l-a făcut acestei acrițe în capitolul dedicat din vol. *Novele teatrale,* Editura Meridiane, Bcurești, 1987

autorul filmului a creionat deja tensiunea dintre tentația și așteptarea fiecărei zile a Anei, desenează sfârșitul săptămânii când aceasta merge la biserică, însă după terminarea slujbei se întoarce acasă fluturându-și basmaua – semn al supunerii – pe lângă șolduri. În biserică vedem cum o ucide patima. Un ochi subiectiv pândește de după icoane. Pânda transformă însângerarea cristică din jurul icoanelor în roșul tentației erotice, iar prezența crucii intensifică prin interdicție patima. Preotul o sărută la altar. Apoi, în noaptea de dinaintea plecării lui la război, până și Petre (Florin Zamfirescu) privea admirativ calul popii, în vreme ce Ana îi asculta nechezatul de la fereastra ei, încuiată fiind în cameră.

Frații între care femeia este ispită sunt identici, doar că unul păcătuiește prin hoție, în vreme ce celălalt, prin agoniseală excesivă și gelozie. Așa cum este construit filmul, deși nu-și spun vreodată vreun cuvânt în sensul acesta, pe frați îi leagă ura, cel mai vechi sentiment de dinaintea venirii Mântuitorului: ura dintre Cain și Abel: În vreme ce Stavrache închide seară de seară un sipet cu bani, frate-său își plimbă mâinile printr-un cufăr plin cu monede de aur cântându-și sieși, sau ca un refren lugubru, nevestei care i-a lăsat averea, „Veșnica pomenire".

Apoi, femeia cea de două ori neiubită, căci servește drept mobil al tentației pentru fratele răpitor și ca obiect al agoniselii pentru hangiul Stavrache, reușește să iasă rătăcind în lume, sperând ca gestul plecării să fie eliberator.

„ Ana: S-a dus viața. Pentru ce? Am îmbătrânit și n-am trecut niciodată de coama dealului. Ce-o fi dincolo? Câtă pustietate!

Petre: Stai dumneata aici și nu simți lumea.

Ea: Ce-o fi dincolo?

Petre: Tot oameni și necazuri."

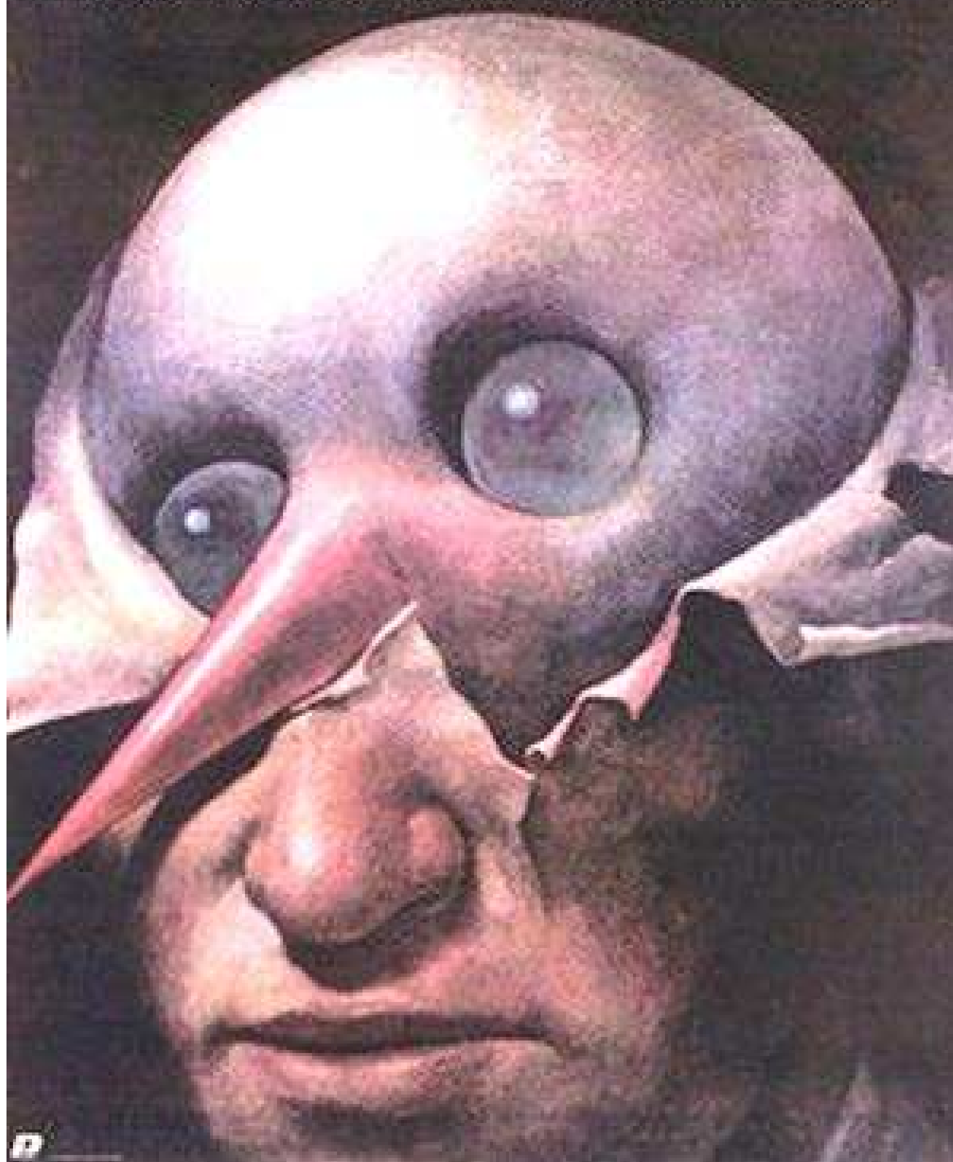
(Și Ana fuge)

Pare un răspuns eliberator și pentru Petre, căci în scena următoare fuge înjurându-l pe Stavrache, după ce a primit o mamă de bătaie. Nevinovatul Petre își cere dreptul pentru pământul pe care ar fi putut să-l aibă ca descendent din părinți care au fost la război. Dar nu este nimeni care să i-l poată da, iar Stavrache, cu atât mai puțin. Și atunci, reintră în rândul confraților săi striviți de cer în căutare de hrană și adăpost, împachetându-și puținele haine pentru fiii și părinții plecați la război:
„- Ai venit, Petre?”
„- Cu treburi, jupâne. Dă-ne niște saci cu mălai. Ți-am muncit pentru ei.” Suprimat, cu mințile luate de război, Dumitru (Mircea Diaconu) trece rătăcind printre toți.
„- Tu rămâi cu mine, Dumitre!” îl roagă hangiul după ce a fost părăsit de Ana și jefuit de Petre. Dumitru se îndepărtează blând, își face loc pe lângă Stavrache și iese.
Dacă după plecarea Anei, Stavrache iese din curte și are încă puterea de a striga disperat „Aaaanaaaaa!”, căci odată cu femeia pierdea rostul avuției sale, pe Dumitru, mut de disperare, îl lasă să plece; nebunul, în tăcerea sa, fusese ultimul său *aproape*... Hangiul rămâne strivit de singurătate. *Înainte de tăcere* este un film despre zădărnicia ființei umane. Este „Ecleziastul” lui Alexa Visarion.

Spuneam la început că îl prefer *Năpastei* pentru că nuvela caragialiană, fiind mai puțin studiată în școală, a rămas în memoria colectivă mai puțin încărcată de șabloane, deci lasă loc filmului să ocupe loc în memoria mea ca o valoare de sine stătătoare.

Ar mai fi un motiv pentru care îi dau întâietate: având ca scenariu dramatizarea nuvelei, se creează un corp distinct al artei regizorale a lui

Alexa Visarion raportată la textul caragialian. Astfel, chiar dacă nu am fost vreodată în sală la vreun spectacol de teatru pe care l-a regizat, prizez prin acest film energia tipului său de teatru: neliniștitor, răscolitor, revoltat, de o concentrare încordată. Și înțeleg acum de ce histrionul de la începutul întâlnirilor noastre nu m-a convins: mi-a prezentat, ca tuturor celorlalți, o fațetă elaborată a personalității lui. Din fericire, cartea aceasta, prin natura ei căutătoare de înțelesuri, ar putea surprinde mai ales lucruri pe care Alexa Visarion nu le spune despre sine. Nu e deloc extrovertit. Care extrovertit poate exersa vreme de patru decenii tragicul ca stare existențială?



Afiș „Punct… și de la capăt'' (Polonia)



„Ana” - repetiții pregătind secvența
Regizorul, Cristina Drăghici și Răzvan Vasilescu (2013)





„Ana” – la filmare, regizorul, Iulia Mihalcea, Mircea Albulescu, asistent de regie Ionel Nicolaev (2013)



„Ana” - Regizorul împreună cu Pătru Păunesu (director imagine) privind pe videoasist (2013)



„Punct... și de la capăt” – regizorul cu Mircea Diaconu și Camelia Maxim (1985)



„Punct... și de la capăt” - cu Ovidiu Iuliu Moldovan și Camelia Maxim (1985)



Alexa Visarion la filmare (1980) - „Inghițitorul de săbii”



„Înghițitorul de săbii” – regizorul cu Răzvan Vasilescu (1980)



„Înghițitorul de săbii” - Alexa Visarion cu echipa de filmare (1980)



Filmare la „Înghițitorul de săbii” – cu Octavian Cotescu (1980)



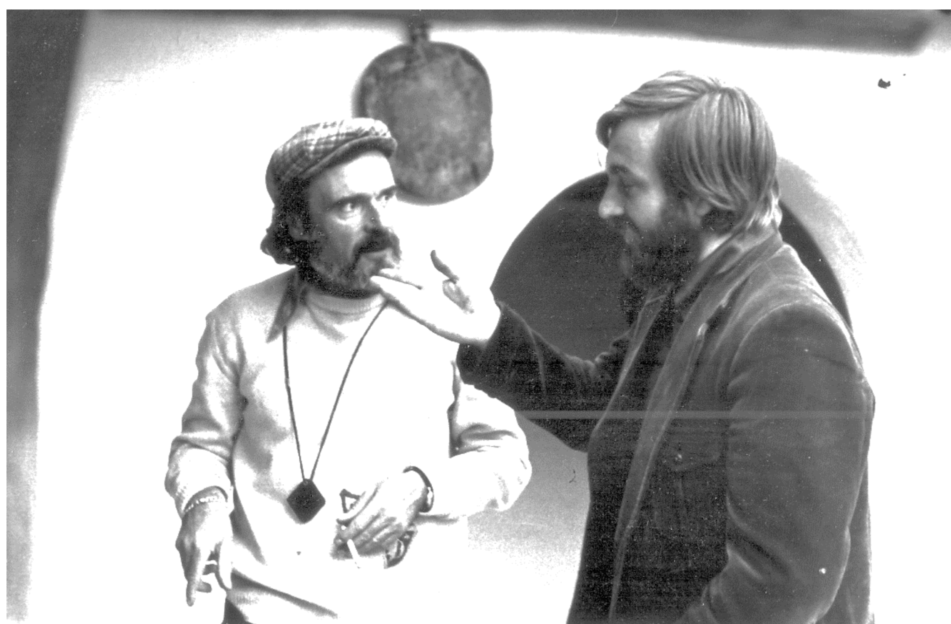
Pregătind spectacolul „Năpasta”, 1974 - cu scenograful Vittorio Holtier



„Năpasta” – regizorul, Vivi Drăgan Vasile director de imagine și asistentul lui (1981)



„Năpasta” – pregătind secventa, regizorul cu Florin Zamfirescu (1981)



„Inainte de tăcere” - director de imagine Nicu Stan și Alexa Visarion (1981)



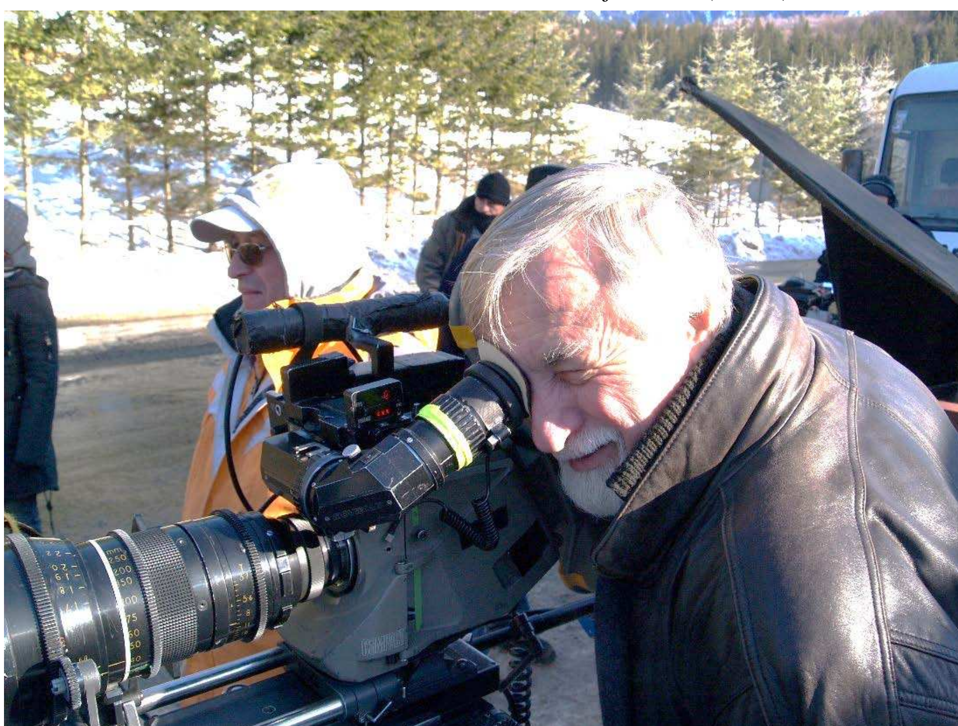
„Inainte de tăcere" – Alexa Visarion, Florin Zamfirescu, Nicu Stan director de imagine și asistentul lui (1981)



„Inainte de tăcere" – Alexa Visarion la filmare (1981)



„Luna verde” – Alexa Visarion la filmare (2008)



ÎNTÂLNIRI

Primul interviu

Intuiția mea inițială cu privire la asemănarea dintre vitalitatea lui Emil Cioran și a lui Alexa Visarion. Ambii fac operă din disperare, cu o vitalitate debordantă.

Vasilica Bălăiță: *Filmele dumneavoastră s-ar putea să fie vârste ale vieții?*

Alexa Visarion: Nu știu. În orice caz, pot să spun că sunt etape, praguri de încercare… Și funcționează în ele neliniște și curaj. Curajul de-a duce spectacolul *Năpasta* mai departe prin filmul *Înainte de tăcere*. Abia după aceea am făcut filmul *Năpasta*… Curajul de a îmbina universuri. Pentru că de fapt, pe undeva pe dinăuntru, poate că asta e legătura de care spuneați la nivel conceptual, cu universul lui Cioran, este nevoia de a naște o operă. De asta fac frățietate cu Caragiale sau cu Cehov, scriind variante de situație și personaje (bâlciul, Dumitru, Muta, George și Mircea etc.).

V.B.: *Mă gândesc să demonstrez că faceți filme de autor, pentru că sunt convinsă de asta și nu v-am gasit clasificat ca atare nicăieri până acum.*

A.V.: Cred că la noi este o confuzie. În primul rând, aș zice despre mine (că mă întrebați așa) că ceea ce fac nu este film de autor, cu toate că pot intra în aceste standarde. Filmele de autor sunt ale unor genii… ceea ce nu e cazul meu. Bergman a făcut film de autor; Fellini a făcut film de autor; Buñuel a făcut film de autor... Problema e că asta e o încoronare importantă dar care nu vorbește despre specificul meu. Această încoronare importantă nu mă cuprinde… Cred că filmul meu e mărturie. Film de stare…

V.B.: *Vă mărturisiți viața? Mărturia înseamnă…*

A.V.: Nu viața, ci ceea ce este în viață. Pentru că viața e doar trecere… Mărturisesc ceea ce ascunde viața, întrebările ei camuflate. Vocea mea autentică, vocea mărturie e strigăt, revoltă, durere… și toate puternice, vitale…

V.B.: *Am nevoie de repere, poate de cineva care a mai găsit nuanțe în clasificări de genul ăsta înainte.*

A.V.: Știu, dar cartea dumneavoastră ar trebui să fie o carte despre gândurile care nu sunt comune, uzate de tehnici analitice... Glăsuiri care nu sunt ale unui critic. Acesta are uneltele lui prin care fixează un traseu de analiză... O zonă de judecată rațională, de apropiere, de descifrare. Cele scrise de dumneavoastră trebuie să fie cartea celui *care mă citește,* prin ceea ce sunt, nu numai prin ceea ce am făcut.

V.B.: *Dar am nevoie de un instrumentar.*

A.V.: Dumneavoastră trebuie să mă imaginați. Rostul dumneavoastră ar fi să mă imaginați. Din ce ofer, puțin sau mult, din ce-am făcut, puțin sau mult, din ce sunt și din ce nu sunt, trebuie să mă imaginați.

V.B.: *Am nevoie de o terminologie.*

A.V.: Îmi place adâncimea și reverberația, histrionismul cu umbra și ecoul lui… Marea problemă a acestei încercări, a acestui risc pe care doriți să vi-l asumați e că trebuie scris ceva despre un necunoscut … puțin în tot, totul în puțin.

Fragment dintr-o conferință susținută în decembrie 2014 la Ateneul Tătărași pe tema „Creatorului”

Alexa Visarion face transcenderea teatru-film din dorința de a deveni:

„Este important să nu te oprești în propria specializare, în propria deșteptăciune, ci să înaintezi prin pătrunderea orizontului lumii către proiectul creator din tine. Petre Țuțea spunea că omul nu poate fi creator pentru că el este creatură. Petre Țuțea avea dreptate în timp ce atingea pe dedesubt o subtilă nuanță. Creatorul din afara umanului, creând umanul a transmis acestuia și proiectul creației. În proiectul mare al nașterii, Creatorul transmite și proiectul de creativitate. Nu știm dacă îl transmite numai omului.

Curajul de a fi altfel se leagă de un program al dezvoltării proprii, nu de plăcerea de a șoca, ci de putința de a evolua. *A fi altfel* când primești, când citești, când acționezi la fel și diferit pe traseul vieții artistice. Din cauza asta intră în discuție, pentru fiecare dintre noi, sursele de inspirație, selecția lor. Mereu în fața opțiunii: asta interesează, asta nu... Inspirația vine din adâncul emoțional, dar cuprinde și teritorii de instinctualitate și reflexive necunoscute ție... Avem obligația de a găsi resursele care întrețin inspirația vie. Pentru asta trebuie să folosim orice tip de contact: contactul uman profund, legat de experiența reală și de cea imaginată, totul pentru a potența starea interioară, pentru a o obliga *să joace*... Indiferent că ai cincisprezece sau optzeci de ani, dacă nu ești proaspăt, nu ai energie, nu ataci viața… nu faci altceva decât să-ți ucizi timpul.

Tu cu tine să alimentezi din știință și neștiință propria existență.

Adevărul de care avem nevoie în profesie implică cunoaștere pe verticală și pe orizontală simultan. Adevăr care resemnifică. Viziunile care impun adevărul nu au frontiere. Adevărul din artă… *strigă*. Trebuie ca interpretarea să cucerească, să intereseze. Prin rarefiere sau prin exces, o imagine susține *ceva,* care nu trebuie să fie limitat la ceea ce se vede... începe să funcționeze creativitatea, capacitatea de a revela… și astfel pătrundem la nivel mental prin imagine dincolo de ea. Începem să funcționăm ca actanți la un extracâmp; participăm la *ceva* care sugerează conexiuni inedite, surprinzătoare… iar spectatorul activ, creator repune în discuție ce reprezentația propune – nașterea perfectă a creației este este între public și spectacol. Deci, ceea ce se vede trebuie să trimită la ceva care nu se vede. Iar acest *ceva* este, până la urmă, valoarea operei. Ceea ce se vede e un cod, o călăuzire spre valoarea pe care o simțim. Extracâmpul este diferit pentru fiecare dintre noi fiindcă e format din necunoscute. Deci, ceea ce nu vedem, dar vedem prin minte cu ajutorul simțurilor, ne trimite spre judecată.

Publicul este creator… Artistul, prin expresivitatea operei sale, oferă un univers spectatorului, iar universul spectatorului face ca opera să existe, să devină importantă… În timp ce imaginea reală *viază*, dincolo de ea se află o substanță tainică, nu existență, ci insistență privind subzistența unei capacități creatoare, cum spune Deleuze. Și de asta ARTA e ÎNTÂLNIREA și nu realizarea. Realizarea este propunerea întâlnirii. Pentru asta trebuie să ne pregătim altfel, intră în discuție ceea ce trebuie să știm: că în fiecare creație a noastră (actorie, regie etc) trebuie să avem viziunea perspectivei.”

Conferința din 14 martie 2015,
Sala Studio Teatru a Universității de Arte „George Enescu" Iași
ALEXA VISARION

Comunicare și expresivitate

În data de 14 martie, în Sala Studio Teatru a Universității de Arte „George Enescu" din Iași a avut loc o întâlnire cu regizorul și profesorul universitar doctor Alexa Visarion.

Aurelian Bălăiță: Bună seara maestre, Bună seara dragi studenți și colegi. Avem bucuria de a-l avea printre noi pe domnul Alexa Visarion, regizor și profesor universitar de artă teatrală. Maestre, deși sunteți foarte cunoscut, vă rog să-mi permiteți să spun doar câteva cuvinte despre activitatea dumneavoastră impresionantă. Regizorul Alexa Visarion a montat peste 100 de spectacole în teatrele din România, în teatre din Germania, Suedia, S.U.A., Islanda, Rusia. A regizat un număr de șase filme de lung metraj. A semnat scenografii, a scris scenarii de teatru, de film, de radio și de televiziune, a tradus teatru. Este deținător de numeroase premii și distincții naționale și internaționale. Activitatea domniei sale de cercetare artistică și de pegagogie universitară este, de asemenea, foarte bogată și apreciată.

Alexa Visarion: Bună seara tuturor! Întâlnirea de față nu știu dacă va fi de folos studenților, dar mie îmi este de folos chiar prin proiectarea ei aici, la UAGE. Poate că n-aș fi avut această lungă și diversă activitate didactică dacă nu m-ar fi interesat și nu mi-ar fi plăcut să cunosc studenții. Dorința de a cunoaște oameni noi, din generații diferite…și am și un interes. Un interes artistic, bineînțeles și anume acela de a depune *mărturie*. Ca să zic mai

simplu, de a mă prezenta prin ceea ce sunt… prin ființă… și prin rostul căutat 45 de ani în profesie. De unde și de ce acest interes? Pentru că astfel se nasc contacte. Contacte care câteodată au o dezvoltare, și altădată, de cele mai multe ori sunt numai de o clipă, un moment. **Acest** moment. Dar contactele pe mine mă stimulează și mă întrețin. În partea cealaltă a lumii, în Statele Unite ale Americii, contactele îți dau voie să ai un dialog real, prospectiv cu diversitatea societății. Deci, într-un fel, procesul de învățământ artistic vocațional, se desfășoară cel puțin în unele universități unde am lucrat pe acest suport - al atragerii experienței profesorului în experiența tânărului și viitorului artist. A atrage experiența profesorului… Dar acest lucru e reciproc, pentru că într-un contact adevărat, curat, învățăm și de la student. Se învață nu procedee, tehnici, ci se poate învăța acea zonă pe care profesorul, prin existență artistică, prin rutină a pierdut-o: zona inocenței, a candorii, a prospețimii, a ineditului.

L-am întrebat pe Lucian Pintilie, acum câțiva ani când el era în deplină formă (se întorsese în țară, făcea din nou filmele pe care și le dorea): „Domnule Pintilie, de ce nu veniți și la școală să predați?” A răspuns: „Nu am timp.”; „Domnule Pintilie, timpul dumneavoastră e și pentru noi, ceilalți; sunteți un model. Creația dumneavoastră are sens pentru noi toți, pentru generația mea.” „Domnule Alexa Visarion, te duci în școală, le spui tot ce știi, și te ascultă, și un *prost* în câțiva ani face mai bine ca tine”. *(Râsete în sală).* Sarcasmul domniei sale e sclipitor. Deci, dintr-o dată prima valență a acestui contact student-profesor este **generozitatea**. Liviu Ciulei era un artist generos, Radu Penciulescu este un om generos… Pintilie nu vrea să aibă această generozitate și nu ascunde acest lucru. Nu crede că e menirea sa. Deci, e un schimb: oferi și primești. Primirea nu se poate naște pentru că vrea studentul sau că vrea profesorul, ci pentru că se construiește o relație, una profund umană și artistică deopotrivă. Dar această relație devine vocație

artistică. Suportul ei este **dragostea**. Dragostea care unește, care provoacă solicitări nuanțate, fine, fragile din ambele părți, cu obligații bogate și rafinate, dar de multe ori neprecizate, necunoscute.

De asta am rugat ca întâlnirea noastră să fie și un dialog; nu unul pe care să-l facem ca să ne aflăm în treabă: adică voi să mă întrebați ceva, iar eu să găsesc niște răspunsuri... de profesor, ci un dialog simplu; cel mai dificil lucru. E foarte greu să mai fii simplu în ziua de astăzi. Un dialog care să aibă și profunzime și bun simț, dar și curaj. Încerc să punctez, ceea ce nu știu dacă poate să vă intereseze, dar care mă interesează pe mine și poate să aibă ecou în unul, doi, mai mulți dintre dumneavoastră. M-am obișnuit să pot vorbi și unui singur student care nu mimează prezența, ci este interesat de ce se întâmplă, de ce vorbim.

Exista în lumea teatrului un nume celebru, Jan Kott, pe care l-am întâlnit în America. Fusese invitat să țină o conferință și pentru asta se pusese un afiș la o universitatea UWM cu cincizeci de mii de studenți. Studenții la Teatru erau în jur de 900. La întâlnire, într-o sală cam cât Studioul dumneavoastră au venit șapte oameni, dintre care patru erau profesori. Al cincilea eram eu, și ce rămâne erau studenți... eu nu știam unde să mă ascund gândindu-mă ce va spune Jan Kott. Dar Kott n-a zis nimic în legătură cu numărul participanților. Și-a ținut virtuos conferința, cu farmec și dezinvoltură. Și atunci mi-am dat seama că fusesem crescut cu prejudecata că în fața unei audiențe atât de reduse trebuie să spui: „Domnule, nu îi interesează, deci nu continui, plec!”

(Tăcere intensă în audiență)

În primul rând, aș spune că tot ce se vorbește și se explică bine nu se poate aplica în studiul artei. Asta nu înseamnă că nu este necesar să vorbim, să dialogăm. E o renaștere de gândire activă în interiorul fiecăruia dintre noi,

pornind de la ceea ce spunem. O nouă creație prin harul și implicarea dumneavoastră.

În Universitățile de artă *nu trebuie învățat*.

Să explic ce înseamnă asta. Nu trebuie învățat pentru că nu poți învăța atât de mult pe cât îți solicită profesorii și nu trebuie să devii dogmatic, adică să spui: „Eu știu atâtea lucruri, am citit atâtea piese, am aflat atâtea lucruri, așa că pot rezolva tot”. Pot da un exemplu, poate ajută… La o universitate vestită din America, Yale University, există și un departament de teatru. Șeful departamentului, David Chambers, regizor, profesor de notorietate, mi-a spus următorul lucru: „Uitați cum selectăm noi: anunțăm că avem secție de regie și că ne gândim să luăm între zece și paisprezece studenți. Acest anunț al nostru ajunge în întreaga țară și prin internet, ajunge în întreaga lume. Se înscriu tineri, așa cum cred ei că trebuie să fie pregătiți pentru a da concursul. Noi trimitem comisii, de exemplu la San Francisco, fiindcă din zona California s-au înscris... șapte. Comisia are o discuție cu candidații. Fac o paranteză, dureroasă poate: Noi dăm examene la regie sau la actorie solicitând participanților la concurs să fie profesioniști, adică îi testăm ca actori și ca regizori… De fapt, nu descoperim ceea ce au ei, ci cum au fost pregătiți. De cine?... La ce voiam să ajung: la acel concurs s-a înscris și un român. A trimis CV-*ul*, dar a spus că nu are bani, că nu are viză, deci nu poate ajunge în SUA. Faptul că el a fost atât de tranșant i-a făcut pe cei din facultate să spună „Nu-i nimic, plătim, noi.” I-au plătit totul și l-au adus chiar la Yale. Comisia a fost impresionată de câte știa tânărul nostru despre teatru, de cât de deschis și viu era. Românul a intrat și a primit o bursă.

În școala respectivă se lucrează tot timpul; ei nu vorbesc *despre ce trebuie*… sau, în timp ce vorbesc, cercetează, explorează, lucrează ca într-un laborator de cercetare. Dar au venit studenții actori și au spus că nu mai vor să lucreze cu regizorul român. „De ce, domnule, a zis directorul

departamentului. Hai să îl chemăm și pe el, că așa e firesc, să aflăm pozițiile divergente”.

L-au chemat și i-au întrebat din nou pe studenți care e problema: „Nu știe să lucreze?” „Ba știe”, au răspuns ei. „Și atunci?” „Vrea să facem doar ce spune el”. Directorul departamentului a răspuns: „Nu se poate, e un băiat deștept!” La care românul a răspuns: „Cum să nu faceți ce spun eu? Nu sunt eu regizorul?” La care directorul departamentului a răspuns: „Și ce dacă ești regizor? Ești Dumnezeu?” Iar tânărul a spus: „Da” și actorii au răspuns la rândul lor: „Și noi suntem Dumnezeu”. Regizorul s-a blocat. Directorul departamentului le-a cerut permisiunea actorilor de a-l lăsa singur cu tânărul regizor. „Domnule, dacă vrei să fii Dumnezeu, după cum ne-ai spus, trebuia să rămâi în România. Dacă ai venit aici, trebuie să faci teatru. Or, în teatru nu există Dumnezeu, ci există oameni care muncesc împreună”. La auzul acestor cuvinte regizorul a răspuns supărat: „Mă întorc în România”. Norocul e că fiind deștept, s-a întors a doua zi și a cerut să continue repetițiile… O nouă atitudine.

Aparent, a fost un conflict. În realitate, a fost comunicare și au avut o exprimare matură a dialogului în creație. Suntem o familie. Susțin cu tărie, poate ultima familie nobilă din această lume…

Teatru și spectacol… cu toții știm ce spunea Peter Brook în legătură cu asta: „Când un actor traversează scena goală, se naște teatrul”. Noi, câteodată explicăm lucrul ăsta. Când explicăm în detaliu, distrugem sensul acestei afirmații subtile. Se pune problema: nu trebuie explicat? Ba da, dar nu cum o facem de obicei. Trebuie găsită o susținere vie ce comunică experiența din afirmația lui Brook.

Acum următoarea întrebare: „Dar dacă nu e un singur om care trece prin scenă, ci noi toți ne mutăm acum pe scenă și o traversăm, ce se

întâmplă? Mai e teatru?” Vă spun că nu. E **spectacol.** Există diferență între teatru și spectacol? Există.

Teatrul în lumea europeană l-au născut grecii așa cum știm toți din cărți. Acest teatru, indiferent că l-a scris Eschil, Aristofan, Sofocle sau Euripide, avea temele cunoscute, marile mituri. Autorii nu veneau cu nicio noutate în sensul poveștii. Lumea vedea din nou și din nou povestea ca să afle ceea ce nu puteau afla doar știind-o; deci, să **li se întâmple** ceva văzând și auzind din nou întâmplarea. Și vedeau din nou și din nou ceea ce știau, dar sensurile se deschideau din ce în ce mai adânc spre ei. Ceremonialul teatral le marca inteligența, le incita judecata. Ei înțelegeau. Exista de asemenea o relație cu natura, un raport cer-pământ, și lucrul acesta face diferența între teatru și spectacol. Teatrul - raport între om și divinitate, om și destin, om și lume, cum vreți să-i spuneți... finalitatea: *catharsysul.*

Romanii au luat subiectele și nu puteau să le prezinte la fel. Ele deveniseră *loc comun.* Și atunci, au inventat **spectacolul.** Și ce înseamnă spectacolul? Să spui același lucru, altfel. Spunându-l altfel, trebuie să te duci nu la cosmos – cosmosul nesolicitând schimbările de expresie și pătrundere, iar teatrul roman s-a îmbrăcat într-o formă care atrăgea din nou poveștile prin reprezentare inedită: efecte, trucuri, suspans, pentru ca discursul să poată fi acceptat ca *dar* oferit relaxării... finalitatea, scopul: delectarea.

Întrebarea este așadar, ceea ce studiem e arta teatrului sau arta spectacolului? Ce trebuie să studiem? Eu personal nu știu. sau mai bine zis trebuie să găsim legătura organică dintre spectacol și teatru, căci teatrul se exprimă plenar prin spectacol. Pentru a explora teatrul, ai nevoie de puncte de sprijin și unul dintre punctele de sprijin serioase este arta spectacolului și expresia sa în raport cu timpul.

Ce vedem noi pe scenă? O imagine în care există elemente de decor, surse de lumină, actori, se aude un text în intensități vocale diferite, cu o mișcare diversă mai inedită sau mai plată etc, deci, imagine, imagine scenică.

Chiar dacă scena nu e italiană, această imagine e cadrată de ceva. Chiar dacă nu are toate cele patru dimensiuni ale încadrării, întotdeauna există cel puțin una care îi dă stablitate, care impune imaginea scenică respectivă, o așează la orizontală sau o poate ridica în aer. Deci dintr-o dată, noi vedem un cadru înăuntrul căruia imaginea ființează. Ceea ce vedem este finalitatea? Nu. Acum apare o primă regulă care e comună teatrului și spectacolului. Pentru că ceea ce vedem e o imagine în desfășurare a cărei finalitate nu este imaginea însăși. Dincolo de toate acestea, ce vedem trebuie să aibă o expresie care funcționează pentru a crea un alt stadiu, pentru a trimite undeva în imaginația noastră semnificații susținute de scenă. Deci nu trebuie învățat ca să înveți, ci învățat ca să poți imagina și să creezi concretului o nouă realitate: realitatea spectacolului, a scenei.

Și cum facem asta? Cum? Prin exercițiu zilnic, prin căutare, prin variante, prin poticniri, prin entuziasm, „mai știu eu ce să zic”?

Aici intră în discuție pregătirea artistului. Indiferent de domeniu e o pregătire individualizată, personală și care are ca prim punct de sprijin identitatea. Cine e persoana? Pentru că lucrurile nu sunt valabile în general. De fiecare dată trebuie să găsim trasee specifice care țin cont de fragila ființă care se oferă creației. Dacă personajul *acela* are nevoie după ce ne cunoaștem, după ce ne întâlnim, după ce repetăm, pentru mometul *acela* de râs. Același lucru însă nu e valabil pentru o *altă* intepretă, s-ar putea să nu dea nimic. Și atunci ce faci? Schimbi ideea? E ceea ce spunea despre sine regizorul român la școala din AMERICA: „Sunt Dumnezeu, cer râs la toată lumea”. Dar el nu fucționează. Câteodată actorul știe, simte, spune sau nu spune, sau câteodată nu știe și îl poți băga într-o zonă de falsificare. Acea

dimensiune căreia în film i se spune extracâmp, întotdeauna, indiferent dacă e violentă înțelegerea, dacă e lirică, dacă e plină de umor, întotdeauna trebuie să aibă suport poetic.

În teatru se cer oameni inteligenți, sensibili, puternici, inventivi… Pentru că numai ei pot înțelege ce caută. Altfel, au numai aptitudini și nu e suficient. Talentul vine din creație. E sigur că nu-l poți primi dacă nu ai aptitudini. Talentul se leagă de cele două cuvinte: **comunicare**, deci talentul intră într-o relație și *comunică*… Ce se comunică? Ceea ce talentul nu știe despre sine… Ecoul lui. Cum? **Prin expresie**. Vă dau un exemplu. Eugen Ionescu când a scris *Cântăreața cheală*, Martin Esslin scria în „The Telegraph" că Eugen Ionescu prin *Cântăreața cheală* distruge teatrul, suportul teatrului, relațiile umane. Eugen Ionescu, un fin polemist, i-a răspuns. Criticul britanic a scris din nou, la fel de incisiv, spunându-i de ce nu are dreptate în ceea ce a susținut cu piesa sa. A ținut polemica aceasta câteva luni. Între timp, lumea venea la teatru să vadă și ea spectacolul controversat. Autorul și criticul obosiseră amândoi, dar nimeni nu renunța, nu voia să fie învins. Până la urmă, Eugen Ionescu a conchis: „Distinse domn Esslin, istoria artelor e istoria formelor". „Da, așa e.", a răspuns criticul, după care a încetat polemica, iar *Cântăreața cheală* se joacă și astăzi și a revoluționat arta teatrului pe toate planurile.

Ce înseamnă formă? Înseamnă expresie-limbaj. Deci spectacolul este expresia vizuală a unei gândiri ce se transmite… Asta au inventat romanii și au continuat viața teatrului prin exprimare specifică, profană, care obligă de fiecare dată la reinvenție și la o nouă imagine provocată simultan de gândire și fantezie. Și astfel s-a născut meseria, profesia de a transmite de fiecare dată refăcând drumul. A imagina înseamnă a structura ceea ce nu mai știm despre trecut cu ceea ce dorim să întâlnim în viitor. Astfel, teatrul a părăsit

ceremonialul sacru pe care se baza teatrul grec, dezvoltând accesibilitate şi comuniune civică. O dată cu această comuniune se instaurează şi delectarea.

Spectacolul de teatru sau cinematografic porneşte de la *textul*, scenariul existent și oferit de către piesa de teatru sau de către lucrarea literară ce inspiră. Dramaturgia e literatură. Piesele mari de teatru conțin mai multe texte dramatice, mă refer la autorii importanți: Shakespeare, Cehov, Caragiale. Ceea ce punem în scenă prin explorarea universului dramaturgic este textul, nu piesa în integralitatea ei. Punem în scenă un text al acelei piese, o opțiune spectaculară, și nu piesa în toate armoniile sale. Când joci *Hamlet*, prin orice viziune, cât e ea de bogată, explici ceva. Când citești *Hamlet* trebuie să ai talent de actor, de regizor și de critic. Ca să te poți întâlni cu piesa, cu universul ei. Când citești *Hamlet*, nu ai nevoie să fii inventiv (să oferi forme), ci reflexiv.

Arta, ca și viața se folosește de **tot**. Tarkovski povestestește o întâmplare care are semnificații multiple: Un tânăr aleargă să prindă un tramvai. O stradă aglomerată în care tramvaiele circulă în ambele sensuri. Tânărul aleargă să îl prindă pe al său, și îl lovește tramvaiul din direcția cealaltă. Și în acest accident își pierde un picior. Se creează panică. Tramvaiele opresc, lumea începe să țipe și se naște o degringoladă, un spectacol spontan cu implicarea tuturor. Și Tarkovski spune următorul lucru: „Singurul care are o reacție profundă și adevărată asupra întâmplării este victima. Ce face ea? Se uită în jur, își trage încet piciorul amputat spre sine și îl acoperă cu un ziar. Îi era rușine că a trecut strada, îi era rușine că l-a călcat tramvaiul, îi era rușine că și-a pierdut piciorul”. Ei, cum să joci această situație fără să mutilezi adâncimea adevărului? Cum prinzi într-o clipă un rost și o structură umană? Cum să identifici într-un detaliu un înțeles alcătuit din valori ce se întrețin prin nervurile viului, întotdeauna surprinzător? Nu putem juca în general, nu trebuie transmise verdicte, impuse reguli predicate

enunțuri generoase ce încorsetează libertatea plenară a vieții. Tarkovski ne sugerează subtil ce nu trebuie să facem în artă. Ne face să vedem și să lăsăm ineditul, straniul, bizarul, firescul… să ne stăpânească deopotrivă, cu aceeași intensitate, cu aceeași violență. Iată un traseu pe care și marii regizori români de teatru Ciulei, Pintilie, Penciulescu, l-au cultivat cu măiestrie și au descifrat traseul unui studiu complex. Învățământul artistic se dezvoltă prin *via negativa*, adică să înveți ce nu trebuie să înveți pentru a căuta ceea ce nu știi, dar simți că e chemarea adresată ție dinăuntru și dinafară. Trebuie să nu-i formăm pe tinerii artiști înregimentându-i în perimetrul stăpânit de noi, ci să le stimulăm reacțiile, imaginația, căutările și incertitudinile. Să-i ajutăm să se formeze, să se identifice în raportul organic al ființei lor cu timpul și socieatea. Personalitățile nu vor putea fi înțelese niciodată într-un regim rigid de supunere și îndoctrinare.

I-am rugat pe studenții mei de acum să-mi spună câte o poezie. S-au uitat la mine… au tăcut, le era jenă și frică: „Nu, nu am glumit, spuneți-mi câte o poezie. Haideți, încep eu, apoi spuneți voi". „Nu știm" „Hai, ceva din Shakespeare, din Eminescu, din Nichita Stănescu, din Tagore. Știți?" La toate spuneau „Nu" și zâmbeau vinovat. „Poezii comice, o epigramă?" „Parcă știam dar am uitat". Și atunci le-am cerut să învețe săptămânal câte o poezie. Le-am cerut, i-am rugat să învețe câte o poezie care le place. Nu i-am ascultat imediat ca să nu învețe fiindcă sunt obligați. Dacă mă întrebați: „Au învățat?" Răspund: „Nu știu. Ei știu dacă au stimulat o nouă plăcere, o nouă dorință, ceva inedit în studiul lor".

După un semestru ajunseseră să vadă singuri ceea ce nu era bine în munca lor, în construcția unui rol, a unui moment. Iar eu eram lupa prin care vedeau. Prin mine ajungeau să vorbească cu ei înșiși, să aibă deschiderea pentru întâlnirea cu celălalt. Una dintre studente mi-a spus după o perioadă de repetiție: „Vreau să vorbesc cu dumneavoastră". „Da? Bine", am spus. Ea

a continuat. „Dar nu la orele de curs”. „Jumătate de oră ajunge?” Și am văzut că tace. „Bine, atunci vino cu o oră înainte la doctorat, ne întâlnim acolo”. Și a venit, s-a așezat în fața mea, și a avut un moment tulburător în care nu știa ce să-mi spună. Tulburător prin tăcere. Voia să-mi spună ceva și nu știa ce și cum să-mi spună. Și atunci mi-am dat seama că are sensibilitate, curățenie, un subtext al gândului. La un moment dat, tăcerea era atât de puternică, că eu am lăsat ochii în jos. Nespunându-mi nimic, nu știam ce să-i spun la rândul meu, ce să fac pentru ca ea să prindă putere să vorbească. Am privit-o și atunci… „Domnule profesor, eu cred că nu am talent. Cred că am nimerit greșit aici, în această școală”. Din nou s-a așternut o liniște ciudată. Fiecare aștepta o continuare de la celălalt. Am spus: „Crezi că poți să faci altceva?” „Nu.” a răspuns privindu-mă intens. „Atunci, trebuie să continui”. Prin stările astea am trecut și trec mereu și eu. Mă întreb „ce caut aici?” Sunt la răspântii. Le trecem sau ne nimicesc.

Revenim la raportul piesă - text. Piesa spuneam că are mai multe texte care sugerează mai multe spectacole gândite și exprimate pe ADN-*ul* inițial. Actualitatea textului vine întotdeauna din întâlnirea creației cu timpul, al individului cu lumea și a talentului cu interogația.

Deci, nu avem voie să ne pierdem prin viață. De aici vine vorba „Artistul trebuie să fie serios”. Nu trebuie să fie serios în sensul *ad literam*, ci în acela că poți să îți irosești viața, că trece fără rost și că o carieră mediocră nu poate fi justificarea ratării. Ceea ce poți face în fiecare clipă a unei repetiții poate să te ajute pentru toată cariera. Iar ce pierzi în fiecare repetiție poate să-ți creeze o stare de dezechilibru, să te blocheze pentru un timp! Întotdeauna un regizor, un actor, un scenograf lucrează cu propria ființă pe dimensiuni contrare. El este și *altul* pe care nu-l cunoaște dar pe care îl știe pentru că îl simte. E și *altul* pe care nu-l cunoaște, dar îl știe. Îl știe prin el. Acest ***el*** creează spectacolul, momentul, rolul, făcându-l pe al

treilea sau al patrulea care vorbește despre această reprezentare să poată cunoaște prin descifrarea imaginii. În spatele imaginii e drumul. Drumul poate fi imediat și explică astfel imaginea sau poate fi un context complementar o înțelegere care împlinește imaginea, dar poate să creeze și o altă imagine, îndepărtată necunoscută și aceasta trimite spre unicitate. Noi tindem tot timpul spre această definire, unicitatea noastră. Uneori spunem: „N-o avem noi, dar trebuie să o aibă momentul acesta din cariera mea…” Tindem spre această unicitate pe care probabil nu o realizăm niciodată. De fapt o dorim cu patimă și cu inconștiență. De aici anvergura ratată sau împlinită.

Comunicarea înseamnă capacitatea noastră de a dezvolta teme care se cer mărturisite prin mijloace conceptuale (trebuie să te gândești la roluri, la momente, la piesă) dar și mijloace care destabilizează siguranța textului dramatic. Această dezechilibrere se face și ea în funcție de har. La un nivel foarte înalt se relizează prin comentariu. Mai simplu, regizorul X, de primă mână, pune piesa Y, descoperă piesa într-un fel și în același timp îi simte perisabilitatea. Și atunci o comentează, o aduce în prim-planul disputei cu lumea de aici și de acum. Comentariul e un accent puternic, o pedală. Personajul tragic se îmbracă în dimensiuni comice, iar situațiile dramatice se regândesc în structură hilară. Argumentele *forte* ale dramaturgului au capitulat în fața viziunii regizorale. Se scrie astfel un nou text inspirat de piesa-mamă. Câteodată cunoașterea e cea care solicită comentariul, de multe ori însă orgoliul e cel care propune noua structură.

Studentul artist studiază. Eu susțin că există o inițiere în a deveni student, adică de a ști ce trebuie să faci pentru a-ți pregăti profesia care te trimite spre o carieră. Tinerii vin cu talent de artist, un talent nativ, vizibil sau tăinuit pe care trebuie să-l facă prezent și puternic. A învăța înseamnă a ajunge la tine într-o etapă ce îți definește maturizarea. Ceea ce leagă

învățământul vocațional de marile texte ale lumii este iubirea; iubirea plină de adieri echivoce, iubirea stăpână pe nesiguranță, iubirea amintire a uitării. Școală de artă e până la urmă inițierea în dragostea necuprinsă.

Le spun studenților așa, indiferent dacă sunt la film, la teatru, regie și actorie, „Mai luați-vă un profesor!”. Ei tac. Nu înțeleg din prima. Dacă ai un regizor pe care îl iubești, un actor pe care îl iubești, un scenograf pe care îl iubești, atunci trebuie să te aliezi călăuzit de drumul lui unei noi cercetări. Trebuie dezvoltată în structura tânărului care studiază arta capacitatea de a judeca și decide, de a-și asuma trasee de fertilitate a creativității dincolo de mediul academic. Îți place Meryl Streep. Bine. Trebuie să îi vezi toate filmele, să afli cât mai mult despre destinul ei artistic, trebuie să-ți pui oricând pe computer fragmentele care îți plac la nebunie din filmele ei: noaptea, ziua, nu contează, să ajungi s-o știi fără să-i semeni, să ai reacții de anvergura celor jucate de ea când vorbești cu iubitul, când te cerți cu mama. Pui mereu fragmentele care îți plac să te însoțească. Și după aceea vezi dacă se leagă cu tine, dacă alegerea a fost bună, dacă acest *profesor* îți lipsea.

Și dacă procedezi așa și profesorul tău îți va simți altfel pulsul și va înțelege că ești diferit în grupul ce formează clasa de studiu. O singură întrebare. Cât rezişti fără să devii mimul unei personalități? Cât din personalitatea aleasă se reîntrupează în gândirea și simțirea ta? Cum rămâi tu fără să fii cel care e rudimentar și sterp ca orice neputincios? Deci viața unui artist începe cu proiectul studiului personal care îi hrănește imaginația și îi deschide perspective de explorare nenumărate. „Hang Loose!” în traducere înseamnă „Părăsiți-vă spânzurătorile, legăturile de care atârnați, fiți liberi!” Iar libertatea aceasta dă voie creației să germineze, să-și nască artistul al cărui destin se conturează odată cu opera. Profesorii nu dau și nu se ocupă cu verdicte, ei nu contagiază inocența studentului, nu rețin între bariere imaginația. Profesorul iradiază un concept ce hrănește personalitatea

tânărului. Această minimă moştenire pe care şcoala o oferă viitorului artist nu este altceva decât raport uman desăvârșit prin inteligență și asumat cu responsabilitate de ambele părți.

S-ar putea să fiu întrebat dacă cele spuse aici au fost înțelese și vor da rod... În ce proporție? Cât si cum? 80 % dintre dumneavoastră vor uita tot, însă, trebuie să ştim că pentru ceilalți rămași înăuntrul problemei, unda vorbelor mele va va naște un traseu de gândire, un curent de opinie, ceva, un acel CEVA al nostru pe care **trebuie să-l respectăm.**



Liubov Strijenova și Boris Scerbakov - Teatrul de Artă din Moscova (1982)



„Richard III” - Statele Unite Professional training cu Steven Pelinski și Kelly Maurer (1984)



Alexa Visarion repetând „Unchiul Vanea” de Cehov,
Actors Theatre of Louisville, (1984)





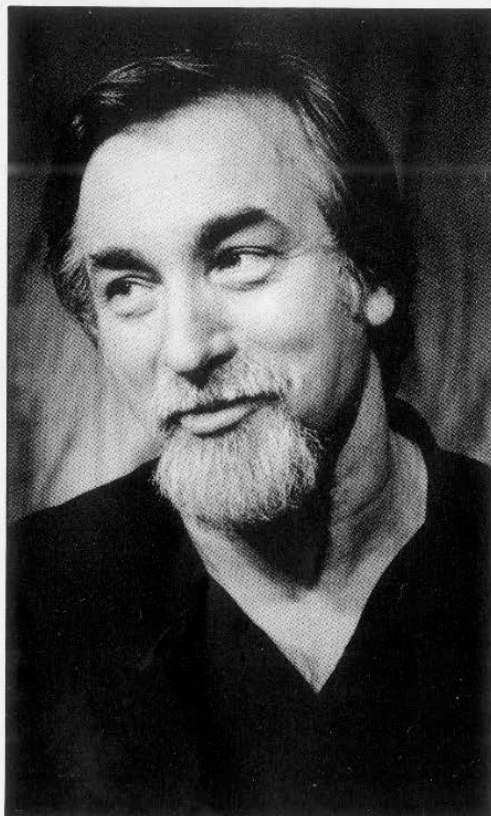
Împreună cu profesorul său, Radu Penciulescu, Suedia (1989)



Marian Râlea în „Noaptea bufonilor”, regie și adaptare scenică Alexa Visarion, Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu (2016)

ALEXA

VISARION

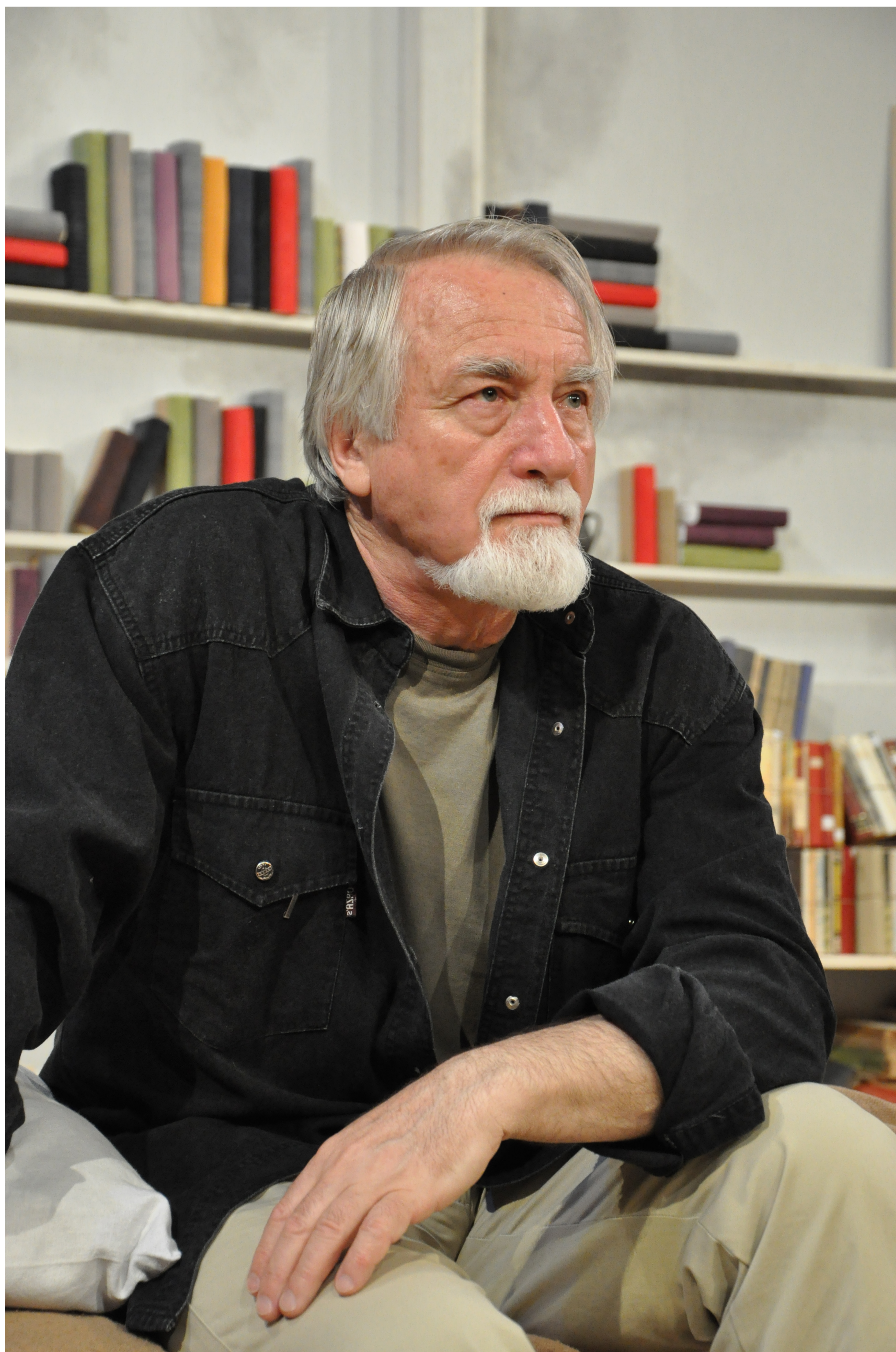


Alexa Visarion är vid sidan om Andrei Serban, Petrica Ionesco, Julian Negulescu och Andrei Belgrader en av de internationellt namnkunniga regissörer, som fick sin utbildning hos Radu Penscuilescu vid I L Caragialeinstitutet för teater och film i Bukarest. Visarion utexaminerades därifrån 1971. Han är nu fast knuten som regissör till Giulestiteatern i Bukarest och anlitas även av flera andra teatrar i Rumänien. Han har med sina uppsättningar gästat ett flertal festivaler i utlandet och förutom en rad utmärkelser i sitt hemland och utomlands bl a fått grand prix vid den internationella teaterfestivalen i Arezzo 1979. Han har även verkat som gästregissör i bl a Förenta Staterna och Sovjet. 1982 var han inbjuden att regissera "En stormnatt" av I L Caragiale vid MHAT (Konstnärliga Teatern i Moskva) och fick Sovjetiska Kulturministeriets pris för denna uppsättning som även av press och kritiker utsågs till en av de stora teaterhändelserna detta år.

Från 1983 har Alexa Visarion arbetat i USA som professor och regissör och där satt upp Tjechov och Shakespeare samt hållit kurser om Tjechov på University of New York.

Vid sidan om arbetet med teater har Visarion framgångsrikt arbetat med film och TV som manusförfattare och regissör. Med sina filmer har han representerat sitt land vid olika festivaler samt mottagit flera nationella och internationella utmärkelser. Han har även publicerat talrika artiklar, essäer och uppsatser i rumänska och internationella litteratur- och teatertidskrifter.

Suedia - prezentare regizor (1989)



Proiecte: *Delir*, adaptare după I.L. Caragiale, 2017
Măsură pentru măsură, W. Shakespeare, 2017
Un duel în ziua nunții, adaptare după A.P. Cehov, 2018
Cascada, scenariu film, proiect

ÎNCHEIERE:

EA

EL

Ea

Alexa Visarion este o natură structurată pe un set propriu de valori, de multe ori clasice. Face film… îndrăgostit de teatru, a cărui clipă efemeră nu o poate lăsa să zboare. Filmele sale sunt construite pe relația cu actorii după modelul pe care îl are ca regizor în teatru. Ecranizarea *Năpastei* ne aduce o mărturie în acest sens și reprezintă totodată o probă prin care vedem cât de temeinică este legătura acestui regizor cu actorii săi pe tot parcursul carierei sale. Chiar dacă nu i-am văzut niciun spectacol, activitatea sa regizorală rămâne pentru posteritate prin film, astfel încât se poate vorbi despre Alexa Visarion în dublă ipostază, fără teama că vitregești vreun aspect al ei.

Are curaj, fler și viziune în ceea ce privește crearea unui univers filmic propriu; altfel, nu ar fi reușit să îl genereze în condițiile în care specializarea sa este teatrul, deci în condiții în care nu îl ajută nicio structură gata creată. Aici putem observa cu ochiul liber că regizorul își definește cu minuție etapele: teatru pe scenă și radio, film, publicistică, pedagogie... Solitar și competitiv, face cu sine pariuri pe viață și pe moarte. Pur și simplu nu poate renunța la ceea ce și-a pus în gând, sau, atunci când renunță, o face doar pentru a relua subiectul într-un alt moment. Alexa Visarion este un luptător de cursă lungă din ale cărui filme am învățat că singurătatea poate fi de mai multe feluri.

Este autentic. Cea mai bună dovadă a autenticității sale stă în inegalitatea filmelor pe care le-a lucrat. Ceea ce înseamnă că opera sa filmică nu pleacă din profesiunea de a face film, ci din voința de a spune CEVA ANUME.

Sunt ușor digerabile filmele de al căror subiect regizorul nu s-a lăsat bântuit prea mulți ani. La Alexa Visarion pare că viața se măsoară în obsesii. În această ordine de idei, *Punct… și de la capăt* mi s-a părut… *puțin*. *Vinovatul,* interesant – filmul este închis într-o filosofie (existențialismul). Deși a fost făcut la începutul carierei sale cinematografice, cred că *Înghițitorul de săbii* are valoarea filmului al cărui subtext trece *prin* viața regizorului. În *Înghițitorul…* Alexa Visarion era obsedat de a spune ceva despre tatăl său ca matriță a propriei identități. Această obsesie a generat o operă filmică.

Lucid cum este, Alexa Visarion a înțeles că valoarea cea mai mare a profesionistului stă în consecvență. Ecranizarea universului caragialian (*Înainte de tăcere* și *Năpasta*) rămâne mărturia în film a unui scenarist-regizor absolut remarcabil în descifrarea acestui autor atât pe scenă, cât și pe ecran…

ANA – filmul testament, după cum îl declară regizorul, în care acesta recreează mitul Meșterului Manole în cheie contemporană a fost obsesia lui Alexa Visarion vreme de treizeci și șase de ani. Aici putem vorbi cred despre un film de autor. Pot spune că am scris această carte pentru că am văzut *ANA*, un film modern despre România eternă… Îmi pare rău de un singur lucru: nimeni nu va vorbi vreodată suficient despre modernitatea acestei naturi clasice, Alexa Visarion; asta pentru că reflexul culturii în România este pastișa.

*

Alexa Visarion își cunoaște și își iubește actorii. În filmele lui – regizor și actor creează împreună un tot energetic în care fiecare, ca într-un joc de lumini, își predau semnale luminoase unul celuilalt. O relație perfectă

de cal - călăreț maturizată cu siguranță pe teritoriul teatrului. Oameni care au crescut împreună de pe când teatrele aveau semnificația unor oaze al căror principiu unificator era familia spirituală, familia de talent. Prin filmele sale regizorul a recreat acest tip de oază. Un film ca *Luna verde* ne indică faptul că era vital ca toți să provină din același timp cultural.

Alexa Visarion nu este perfect. Are un suflu al operei în film pe care uneori îl rătăcește. Dar mie asta îmi dă siguranța că am studiat opera filmică a unui regizor care a făcut de fiecare dată tot posibilul pentru ceea ce a creat. Numai cine face tot posibilul este inegal. Numesc „suflul operei" momentul zero al acesteia, energia vitală din care a pornit. Prin cele trei filme ale sale: *Înainte de tăcere*, *Năpasta* și *Înghițitorul de săbii* regizorul și-a creat opera. A construit o zonă de cultură în care nu poate fi egalat și nici întrecut pentru că este unic. În această unitate de trei filme și-a asumat un mod de gândire și simțire inconfundabil, de o valoare care nu poate fi decât pastișată.

O dată cu studiul celor șapte filme am înțeles că opera este un dar al ființei umane și nu o emanație personală a ei; în abesența acestui dar, ființa umană face simple exerciții de stil. Ființa dăruită cu puterea de a scrie operă se exersează între a avea forța de creație și a o pierde în mod constant. Un exercițiu de o intensitate pe care nu o suportă în mod cert mediocrii… Un mediocru se oprește după ce a primit *darul creației* și luîndu-l în posesie devine mai apoi inapt. Ceea ce este artistul între primirea darului creației de operă și pierderea acestui dar aș denumi, aș defini drept *titan*, îmbinând aici sensul mitologic cu cel astronomic: În luptă directă și nemediată cu Cronos (Timpul), titanul se rotește în jurul planetei noastre creind similitudini cu ea din acel posibil ocean lichid care favorizează asemănările cu Terra. Revendicându-se de la prima generație divină, cea care i-a precedat pe olimpieni, titanul nu poate respira decât în lumea propriei sale creații. El este prin definiție singur, oricâți alții cu aceeași structură s-ar roti în jurul

planetei. Aflat mereu în tensiunea creației, rotirile sale sunt generatoare de sens, și este impropriu să le separi ca valoare.

Așa îl descopăr pe Alexa Visarion, în tensiunea dintre suflul operei și exercițiile de stil. Și, dacă mi-ar fi mie îngăduit să-i aleg o semnătură dintre multele *scrisuri* câte a exersat, i-aș alege-o pe asta: „Nu pot să fiu divers. Nu am fantezia necesară pentru asta. Nu știu să fac ce place. Și nici nu vreau! Filmul nu este și nu trebuie să fie un scop în sine. Ar fi inutil. Filmul nu delectează și nu educă. Filmul provoacă atitudini și reflecții tăioase (…) Nu știu de ce confundăm atât de des valoarea unui film cu profesionalitatea sa, rudimentară de multe ori (…) Trebuie să înțelegem că, pentru a câștiga amplitudine reflexivă merită să riscăm mai mult”[37].

[37]Alexa Visarion, *Goana pe nisip*, Editura Biblyotek, București, 2012, pag.139

El

M-am născut la amiază, în plină lumină cu soarele deasupra, ceea ce a contat mult în viaţa mea... Eram atât de plăpând că toată lumea spunea că mor până seara. Şi atunci mama, a început să sufle aer cald asupra mea, aşa îmi povestea ea mai târziu... Şi am trăit. M-am născut în casa de la ţară a bunicului meu din partea mamei, care era agronom şi avea o casă aproape de Botoşani. Mama era foarte tânără când m-a născut (diferenţa de vârstă între părinţii era mare: 14 ani), iar tata era închis la vremea aceea. M-am născut în septembrie.

Toată copilăria mea a fost o alertă continuă. Tata a avut vreo trei condamnări succesive, în acte cincizeci de ani de puşcărie, din care executaţi vreo cincisprezece. în timpul primei lui detenţii, mama a primit o telegramă cum că tata e mort. Era o strategie a autorităţilor comuniste, de a o hărţui psihic să spună că sunt copil din flori, nicidecum că tatăl meu era deţinut politic. Mama m-a crescut muncind ca un salahor, găsindu-şi diferite slujbe şi mutându-ne, de aceea, în diferite locuri. Eram un copil năstruşnic, care trăia din imaginaţie, din visuri, din închipuiri: am dat foc la un butoi cu resturi de benzină, am fugit de acasă - m-au găsit la vreo şapte kilometri depărtare, mi-am pierdut sândăluţele noi, cumpărate de mama pentru Paşte. O iubeam pe mama şi mă uitam la ea cu un fel de frică amestecată cu religiozitate: îmi amintesc că ea mă privea cum mâncam şi îmi povestea tot felul de istorii pline de haz, ca să mă facă să nu observ cât eram de săraci. Acum mă gândesc că, probabil, moştenesc de la tata (care a rezistat prin închisori atâţia ani) un anumit tip de forţă, iar de la mama, partea aceasta

histrionică. La bătrâneţe, mama îmi povestea că s-ar fi făcut şi ea actriţă, şi că ar fi făcut foarte bine această meserie. În candoarea mea de copil, eu eram singurul ei partener...

Pot să spun care e cea mai tulburătoare amintire din copilărie: o am de când aveam şase ani şi opt luni - atunci, pentru prima dată, mi-am văzut tatăl! Eu nu-1 cunoşteam pentru că m-am născut când el era la Canal. Şi nu înţelegeam cine e străinul care a venit în casa noastră şi stă alături de mama mea şi devenisem agresiv cu copiii cu care mă jucam şi care îmi strigau tot felul de vorbe. Deşi mama se ferise să-mi povestească despre detenţia lui, eu ştiam ceva şi, cu gânduri înfierbântate, voiam să fac revoluţii, să-1 scap din închisoare şi să-1 aduc acasă. Atunci când l-am văzut, în schimb, am avut un şoc şi ne-a fost greu, aproape toată viaţa, cât a trăit, să ne apropiem, lipsindu-ne baza relaţiei, copilăria, legătura tată-fiu.

Trăind într-o permanentă balansare între ceea ce îmi doream să fac şi ceea ce mă obliga viaţa să fac, tentaţia de a depăşi această limită impusă, de a intra în zona de miracol, de aventură, era foarte puternică. Poate şi datorită acestei atracţii spre aventură, evadare din monotonie, am pornit spre teatru, îmi doream să mă fac actor şi prima dată am dat examen de admitere la actorie. Dar n-am intrat datorită faptului că nu m-am putut înţelege cu un picior al meu, care, din pricina emoţiilor teribile pe care le aveam, îmi tremura întruna. Drept pentru care, oprindu-mă din recitat, le-am spus profesorilor: „Eu n-am ce să fac, piciorul tremură şi nu pot să-1 opresc!" Am dat în anul următor la regie şi am început să studiez cu George Rafael şi cu Laurenţiu Azimioară. Iar din anul III, am avut şansa să vină la catedră Radu Penciulescu.

Fac teatru și film tulburat de teatru și film, îndrăgostit de teatru și film, încercând ca arta mea să nu însemne numai un mod de a izbuti - lucru care până acum mi se părea foarte important - ci şi un mod de a pierde! îmi doresc să mă scufund împreună cu închipuirile mele în zone neexplorate

până acum. Unde o să ajung până la urmă? Vreau să ajung undeva, oare, până la urmă? Vreau să ating zona tainică a vieţii unde tulburarea are limpezime adâncă!

Când am zburat prima dată spre pământul american, tulburat de trecerea Oceanului, m-am tot gândit la ce ar trebui să fac eu acolo, ca regizor, pentru ca ei, americanii, să mă placă. Şi chinuindu-mă aşa opt ore şi douăzeci de minute, cât am survolat o parte din continentul european, Atlanticul şi nordul continentului american, mi-am dat seama că singurul lucru pe care pot să-1 fac este să rămân eu însumi, puternic în nelinişte şi în nădejde, răspunzător faţă de mine însumi. Nu mi-am schimbat felul de a lucra, am lucrat cu actorii americani la fel cum am lucrat şi cu actorii români, sau cu cei ruşi, nemţi, suedezi sau islandezi. Adică: direct, simplu, arzând.

Când sunt întrebat: „Dacă ai mai începe o dată viaţa, te-ai face tot regizor?". Răspund: „Nu! Acum ştiu despre ce este vorba în regie, nu că am făcut-o foarte bine, dar ştiu ceva!" Probabil că aş folosi regia ca să descopăr o stea. Aş vrea să fiu şi eu unul dintre oamenii care zboară printre stele, da, un fel de astronaut, dar nu neapărat un profesionist ci aşa, simplu, un călător care ar ajunge, să zicem pe o stea geamănă cu Pământul, unde poţi iubi şi muri, cânta şi visa, şi unde nu există ură, minciună, boală, trădare... unde nu există politică şi mârşăvie.

Acum mă bucur de toamna care ne învăluie în nostalgii pe toţi cei care nu suntem turbaţi de politică.

Mulţumesc lui Dumnezeu că ura nu m-a stăpânit niciodată, că înţeleg cu sufletul şi mintea deopotrivă, că mă pot judeca aspru pentru ceea ce greşesc, iar suferinţa şi disperarea sălăşluiesc în vitalitatea mea păstrând-o sănătoasă; pot să plâng pentru bucuriile dăruite şi simt în întreaga mea fiinţă harul cel iluminat de înţelegere. Am învăţat în linişte să îmbătrânesc, trăiesc

mai adânc fiecare clipă ştiind că mă părăseşte. Lumina zilei mă cuprinde înseninându-mi frământările, spaimele, iar întunericul nopţii mă fascinează, pregătindu-mă pentru necunoscut.

Neliniştea este şi ea o energie a vieţii. Trăiesc iubind viaţa, fără panică, în aşteptarea sfârşitului de aici... Poate când începem să „coborâm”, fluierăm din nou.

În tinereţe eşti deschis pentru că vezi totul în faţa ta, absorbi realitatea, o simţi în întreaga ta fiinţă. în timp ce o respiri, nu constaţi nimic şi trăieşti, trăieşti, trăieşti...

Nu există decât puterea ta de a iscodi, de a pătrunde, de a înţelege, de a afla... Judecata se supune acestei energii. Nu comentariu, ci trăire. Trăieşti liber şi nu te încurci cu nimic...

La bătrâneţe cauţi să justifici, să explici, să te impui, să nu pierzi... şi atunci te întuneci, nu ai obrăznicie curată, proaspătă, inocentă. La bătrâneţe nu poţi minţi sincer şi profund, te plimbi printre adevărurile tale uzate, stinse, obosite. Şansa la bătrâneţe e doar apropierea morţii.

Această prezenţă, certă cu fiecare clipă te poate scoate din clişeu, poate fecunda şi biciui apatia. Ea, Moartea, este puternică şi adevărată, e constantă, e VIE. Trebuie să o laşi să te pătrundă pentru a te vitaliza fulgerător şi intens, scurt, foarte scurt, pentru puţin timp... Atunci pot apărea marile surpări de care te poţi ajuta pentru ultima dată... Cascade, căderi, toboganul abrupt. Pari din nou puternic. Tânăr ca intensitate. Eşti prins de viaţa care se luptă cu sfârşitul din tine. Tăcerea violentă şi tăcerea fulgerătoare împreună.

Te sperii şi te bucuri - la tinereţe.

Te sperii şi doar atât - la bătrâneţe.

Dacă explici acest ascuns nu poţi crea. Poţi doar înţelege, gândi.

Când te sperii?

Când intri în viaţă şi

când ieşi din viaţă...

Totul e să fii disperat cu adevărat şi să poţi erupe din nou. Să te înalţi pe disperarea ta. Să o pătrunzi şi s-o alinţi pentru a o stăpâni o clipă. Cea mai lungă şi cea mai scurtă clipă.

De aici poate veni, acum, spre tine darul creaţiei. Viaţa ideilor care luptă să-şi însemne în caligrafii necunoscute sfârşitul.

Anii se grăbesc... Mă apropii de 70... Simt neîmplinire şi nelinişte. Bucurie adâncă şi teamă sănătoasă. Atârn de unda timpului... Sunt bine, cum s-ar zice, întreg la minte şi la trup, am o familie apărată de Dumnezeu, o iubesc curat pe Veronica, la fel ca acum 45 de ani când i-am sărutat pentru prima dată privirea... îi iubesc şi sunt mândru de Felix şi Cristian, băieţii noştri, cărora le-am respectat întotdeauna personalitatea chiar dacă, de multe ori, nu am ştiut să-i înţeleg ca tată-prieten. Cred cu seninătate în rosturi, în miracolele dăruite de Cer, în starea de veghe a raţiunii şi lucidităţii, în darul lacrimilor, în suflet, în ceea ce nu moare... după ce murim.

Învăţ zi de zi, ameninţat de propria nimicnicie şi vanitate, arta de a trăi. A trăi pentru a înţelege cum trebuie să înveţi a muri... pentru a ilumina firav veşnicia. Bucuria în fragilitatea făpturii mele mi-a fost întărită de magia teatrului şi a filmului, de universul întrebărilor dintotdeauna aceleaşi: de ce, pentru ce? Frumuseţea prieteniilor, a întâlnirii cu celălalt, a comunicării tensionate dar fascinante între generaţii (mă refer în primul rând la studenţii cu care lucrez în diferite locuri din ţară şi din lume) îmi întăresc puterea credinţei în comuniune. Frica de ratare, singurătatea care m-a ales ca discipol pentru a mă iniţia, momentele de laşitate, senzualitatea dorinţelor, sfidarea tabu-urilor, aventura şi rezistenţa la aventură îmi definesc structura şi identitatea.

Da... mă apropii de șaptezeci... început de toamnă ce cheamă melancolia la desfrâu...

Cred că am făcut câteva spectacole care ar interesa şi astăzi: **Unchiul Vanea** - la Cluj, **O noapte furtunoasă** şi **Woyzeck** - la Bucureşti, **Trei surori** - la Timişoara, **Livada de vișini -** la Craiova, **Noaptea bufonilor -** la Sibiu... Am chestionat prin atitudine violentă timpul detenţiei în care am trăit. Revolta profundă, necruţătoare, tragică, disperată, sarcastică, vibra esenţial în conştiinţa reprezentaţiilor: **Procurorul** - la Târgu Mureş, **O pasăre dintr-o altă zi** - la Cluj, **Carton prăjiţi la orice, Da sau Nu, Echipa de zgomote** - la Bucureşti... Am născut - împreună cu Vittorio Holtier, Dorina Lazăr, Florin Zamfirescu, Corneliu Dumitraş, Gelu Niţu - o versiune scenică mitică, poezie rituală tragică în răspântia suferinţei şi ambiguităţii actelor umane: **Năpasta.** Unele montări le-am gândit bine şi au ieşit prost, altele s-au împlinit din jocul actorilor, unele au nedumerit sau nu au fost înţelese, altele au strălucit,... multe s-au blocat în propria lor construcţie scenică.

Barbarii, Pescăruşul, Siswe Bansi a murit, Pasărea Shakespeare, Meşterul Manole, Astă seară se improvizează, Revoluţia oarbă în ţară, **Richard III, Unchiul Vanea, Richard II** în Statele Unite, **Un carnaval al dragostei** în Suedia, **Neînţelegerea** în Germania şi **D'ale Carnavalului** în Islanda - sunt traseele şi răspântiile carierei mele. Prin Caragiale am ajuns regizor la Teatrul de Artă din Moscova, dar şi invitatul lui Joseph Szayna în Polonia, la Teatrul Galleria, apoi fulbrightist în Statele Unite. Vie şi liberă mi-a fost copilăria prin Eminescu şi mistuitoare tinereţea prin Dostoievski.

Shakespeare, Cehov şi Caragiale m-au imaginat artistic. Prin ei am învăţat să pătrund, să văd, să caut, să nu ştiu... Vulnerabil şi pătimaş, puternic şi înfricoşat, tandru şi violent, exploziv şi trist, excesiv şi fragil, trăiesc şi am trăit intens, riscant, deznădăjduit, încrezător, fericit în neliniştea

mea vitală, fiecare clipă a unui timp tulbure. Am sperat, am greşit, am ratat, am pierdut, am trăit cu porunca de a înmulţi Darul...

M-am întărit apoi cu dragostea pentru film, cu vraja exprimării lucrurilor absente, cu patima ieşirii la lumină a nevăzutului cum spunea Orson Welles. Am gândit o lume a mea cu tot ce-mi întreţine neliniştea pentru a crea echivocul trăirilor, pentru a destăinui deznădejdea şi singurătatea...

Înainte de tăcere, înghiţitorul de săbii, Năpasta, Punct... şi de la capăt, Vinovatul, Luna verde și Ana vorbesc despre timpuri diferite, despre tentaţii şi praguri umane, despre artă şi putere, despre ceea ce ştim, despre ceea ce credem că ştim, despre ceea ce ascundem. Gândesc cu sufletul, iar inima şi mintea m-au înţeles.

Nu mai sunt tânăr încât să am tot timpul înainte, dar nici atât de bătrân încât să se fi stins totul în mine... sunt obligat să-mi transform visurile în sprijin pentru existenţă.

Sunt marcat de aceste vremuri confuze, în care omenirea păşeşte pe un făgaş necunoscut. Neliniştea care mi-a guvernat existenţa s-a amplificat. O luptă disperată se dă în mine, între ceea ce trebuie şi ceea ce simt. Trebuie să trăiesc, să onorez acel sâmbure de viaţă care a rodit şi pentru care s-au sacrificat părinţii, soţia, copiii, prietenii. Simt că picioarele îmi sunt ca legate de ghiulele de plumb, că e greu de mers înainte.

Problema nu e doar a unei creaţii libere, ci substanţialitatea sa în libertate şi responsabilitate, ceea ce înseamnă o şansă atât pentru creator cât şi pentru publicul său, de a dialoga fără nici o deturnare de la sensurile adevărate. Totdeauna există o conjunctură, şi întotdeauna, din păcate, interpretările rup, denaturează ceva din esenţa fenomenelor. Acum, problema nu e de a activa oricum, ci de a căuta să semnifici...

Nu mai ştiu care ar fi nobleţea profesiei.

N-aş vrea să mor degeaba...

Aş vrea ca plecarea să se petreacă la o tensiune umană, reală, să mă trăiesc până la capăt, în suferinţă şi încredere, pentru un rost în care nu mai cred de mult dar care trebuie totuşi onorat - între cele două începuturi, naşterea şi moartea. Îmi sunt dator un final. Finalul, măcar el, trebuie jucat în regie proprie.

Starea mea e un amestec de stări. E o veghe în care frica şi nostalgia copilăriei, înţelegerea şi deruta, s-au îngemănat în răspântiile bătrâneţii.

Trebuie să continui jocul, trebuie să mă ofer până la capăt, am obligaţia de a nu renunţa, acum când renunţarea e un lucru atât de firesc...

Arta e un fenomen al conştiinţei... Energie și meditație deopotrivă, neliniște...

Această tensiune mă leagă de public, mă întreţine şi mă face să încep în fiecare dimineaţă ziua, căutând în lumina de afară, cenuşie sau strălucitoare, să văd dacă s-a schimbat cu ceva tăcutul mister din fiinţa umană.

Mi-e frică să nu mor degeaba, şi, în orice caz, dacă acest lucru se va întâmpla, aş vrea să nu mor urât, aş vrea să nu horcăie nimic înlăuntrul meu, ci să suspine.

Pentru acest suspin mai cred în teatru.

Da, 11 septembrie, ziua mea... şi mă înspăimântă vremurile în care suntem supuşi să trăim mizer şi acum. E timpul cucerit de impostura tenace şi perfidă. Timpul maculat de cârdăşia minciunii performante, a mediocrităţii hegemone, a falsului şi vulgarităţii. E timpul ce proclamă incultura ca biruinţă. E timpul fără Adevăr, stăpânit de slugărnicie şi umilire. Timp fără morală, timp de durere, fără conştiinţă şi fără ideal. Timp ucis zilnic de tăcerea noastră satisfăcută de propria dezamăgire.

Timpul trădării. Comentăm înfrângerea ordinii cu resemnare în timpul mistificării desăvârşite!

M-am născut când se instaurase dictatura şi se legifera frica -1947. Teroarea în toată bestialitatea ei ne-a monitorizat existenţa. Ca şi mulţi alţii mi-am construit viaţa, familia şi profesia într-un climat de insecuritate şi degradare. Am rezistat plătind dureros fiecare clipă de supravieţuire.

Dacă Dumnezeu mă va ajuta, voi intra în producţie în toamnă cu trei spectacole și un nou film.

E de bine... dacă îmbătrânesc așa. Mă bucur de studenţii, masteranzi şi doctoranzi, cu care mă întâlnesc... la Iași, la București sau la alte universități de aici sau din afară. Mă simt bine alături de ei şi de colegii profesori care mai cred în rostul nostru...puțini, din ce în ce mai puțini...

Ne naştem pentru a cunoaşte, pentru a înţelege, pentru a fi curajoşi... Dar... Ne trebuie verticalitate, ţinută morală demnă, identitate civică şi naţională, da, da, patriotism, ceea ce unii urăsc sau ignoră, să demascăm şi să ne unim voinţa pentru înlăturarea imposturii, a demagogiei, a minciunii autorizate, a populismului, a hoţiei, a prostiei, a manipulării conştiinţei şi a tuturor justificărilor degradante... Trebuie să resuscităm responsabilitatea în întreaga noastră societate.

Democraţia nu înseamnă mai multe avantaje, ci mai multă răspundere.

Vorbe, Vorbe, Vorbe... Oare faptele curate să nu ne mai fie în fire?

„De vrei să înşeli o lume, fii ca lumea" - spunea Lady Macbeth, cea care gândeşte crima... Dar dacă nu vrei să înşeli lumea cum trebuie să fii?

Neliniștitoare întrebare... şi cât de dureros poate fi răspunsul...

Index de actori

Str.Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iași, România
Tel.: 0755101095
www.artesiasi.ro
artes@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii *Artes*